



universität
wien

Diplomarbeit

Das Aktionstheater von Reverend Billy

Aktivismus und Theatralität

Camilla Sophia Henrich

Angestrebter akademischer Grad
Magistra der Philosophie (Mag. phil)

Wien, im Oktober 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: a317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin: Ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

| Inhaltsverzeichnis

Prolog.....	6
A Cell Phone Opera.....	6
Einleitung.....	9
1 Zum Zusammenspiel von Kunst und Aktivismus.....	15
1 1 Aspekte und Definitionen des Aktivismus.....	15
1 1 1 Das Primat des Widerstands.....	16
1 1 2 Guerilla Strategien und Taktiken: Die direkte Aktion.....	19
1 1 3 Die Idee der Gewaltlosigkeit.....	20
1 1 4 Organisation und Aktivität.....	21
1 2 Aktivismus als Kunstform.....	22
1 2 1 Subversive Kunst und künstlerischer Aktivismus.....	23
1 2 2 Künstlerischer Aktivismus rund um die Situationistische Internationale.....	25
1 2 3 Abriss des künstlerischen Aktivismus seit den 1960er Jahren.....	35
1 2 4 Die globalisierungskritische Bewegung.....	41
1 2 5 Ausblick: "Will the Revolution Be Cybercast?".....	47
1 3 Formen und Methoden des künstlerischen Aktivismus.....	47
1 3 1 Gegenkultur.....	50
1 3 2 Gegenkultur als Stätte des kulturellen Widerstands.....	53
1 3 3 Was ist kultureller Widerstand?.....	58
1 3 4 Die Funktionen und Aspekte von kulturellem Widerstand.....	60
1 3 5 Culture Jamming.....	62
1 3 6 Das Critical Art Ensemble und die Taktik der Störung.....	64
2 Straßentheater als Ausdrucksmittel politischer Agitation.....	68
2 1 Das Potential von Theater als Ausdrucksmittel.....	68
2 1 1 Die Übermittlung von politischen Inhalten im Theater.....	71
2 2 Über Politisches Theater, Straßentheater und Guerilla Theater.....	73
2 2 1 Politisches Theater.....	73
2 2 2 Straßentheater.....	78

2 2 3 Guerilla Theater – Politisches Straßentheater	81
2 2 4 Radical Street Performance nach Baz Kershaw und Jan Cohen-Cruz	84
2 3 Dramaturgien und Choreographien des Protests	88
2 3 1 Baz Kershaw: "A dramaturgy of protest as performance"	88
2 4 Protest als Performance - Performance als Protest.....	91
2 4 1 Activist Performance: Theatralität im Bereich des Aktivismus	93
2 4 2 Alternatives Theater als Form theatralen Aktivismus	98
3 Reverend Billy als Beispiel von künstlerischem Aktivismus.....	101
3 1 Wer ist Reverend Billy?	102
3 1 1 Bill Talen.....	103
3 1 2 Überlegungen zum aktivistischen Predigen.....	105
3 1 3 Die Televangelisten als Modell von Reverend Billy	109
3 1 4 Die Religion der Nicht-Religion - "We believe in the God that People who don't believe in God believe in"	112
3 1 5 Der Gospelchor	114
3 1 6 Savitri Durkee, Director	115
3 1 7 Shows - "Comic Theatrical Services"	117
3 2 Der Aktivismus von Reverend Billy.....	120
3 2 1 Die aktivistische Konsumkritik von Reverend Billy.....	122
3 2 2 Reverend Billys Culture Jamming gegen den Konsumwahn	125
3 2 3 Zusammenarbeit mit Aktivistinnengruppen.....	126
3 3 Die Disneyfizierung des New Yorker Times Square	128
3 3 1 Times Square und die Pläne zur Revitalisierung.....	129
3 3 2 Rudolph Giulianis "Quality of Life" Kampagne und die Konsequenzen.....	131
3 4 Reaktionen der Aktivistinnen auf die Disneyfizierung	132
3 4 1 Reverend Billys Sit-In im Disney Store.....	133
4 Das Aktionstheater von Reverend Billy	135
4 1 Die Theatralität in den Aktionen von Reverend Billy.....	136
4 1 1 Vorbereitung zu den direkten Aktionen	137
4 1 2 Reverend Billys Komik in den Aktionen	138
4 1 3 Grundsätzliche Aspekte der Interventionen.....	143

4 2 Reverend Billys Anwendung von traditionellen Theaterformen.....	145
4 2 1 Unsichtbares Theater - Aktionstheater.....	145
4 2 2 Reverend Billys Guerilla Theater.....	149
4 2 3 Reverend Billy und die Theorie der Situationistischen Internationale.....	152
Zusammenfassung.....	154
Anhang.....	156
Übersicht zu Cultural Resistance von Stephen Duncombe.....	156
Spats.....	157
What should I do if Reverend Billy is in my store?.....	158
Literaturverzeichnis.....	159
Interviews.....	163
Videoquellen.....	163
Internetquellen.....	163
Lebenslauf.....	166

Well, there is nothing more thoroughly mysterious than love, thank God. Those who organize defenses against the Unknown (such as religious fundamentalists and consumer fundamentalists) forment numbness, hatred, and war. Unfortunately, they have perfected their imitation of ordinary living, and that comes to us as the comforting ghost gesture of shopping.

Bill Talen, aka. Reverend Billy (2003/xv)

Corporate or colonial
the movement is unstoppable
like the body of a centerfold it spreads,
to the counter-culture copyright
get your revolution at a lower price
or make believe and throw the fight, play dead.
It's exploding bags, aerosol cans
southbound buses, Peter Pan
they left it up to us again.

Conor Oberst

We're only in it for the money.

Mein Vater, Wilhelm Henrich nach Frank Zappa

| Danksagung

Ich danke Prof. Brigitte Marschall für die gute Betreuung meiner Diplomarbeit.

Ich danke auch dem Büro für Auslandsbeziehungen für die Förderung.

Weiters danke ich den Professorinnen¹ in New York City, allen voran Ann Pellegrini für die Betreuung und Hilfestellung im Ausland; ich danke Jonathan Kalb und Jill Lane für die Unterhaltungen - letzterer auch dafür, dass sie die Verbindung zu Savitri Durkee herstellte. Stephen Duncombe danke ich für die Anregungen und das Gespräch.

Ich möchte mich herzlich bei meinen Freundinnen in New York bedanken, dass sie mich unterstützt haben. Selbstverständlich danke ich auch Savitri Durkee für ihr Gespräch; Bill Talen und den Mitglieder des Chors für ihre Herzlichkeit.

Abschließend möchte ich allen meinen Freunden für den psychischen Beistand danken und meinen Eltern, dass sie mich immer unabhängig gestalten ließen und meine Selbstständigkeit und Entfaltung förderten.

¹ An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass in dieser Arbeit bewusst die Schreibweise der weiblichen Form ohne Binnen-I gewählt wurde. Ist von Kundinnen, Aktivistinnen, Politikerinnen, etc. die Rede, so meint dies immer auch die männlichen Kunden, Aktivisten, Politiker, etc. Die einzige Ausnahme diesbezüglich findet sich bei den Predigern, Guerrillas und anderen fremdsprachigen Ausdrücken.

| Prolog

"Statement of Belief :: Reverend Billy and the Stop Shopping Gospel Choir believe that Consumerism is overwhelming our lives. The corporations want us to have experiences only through their products. Our neighbourhoods, 'commons' places like stoops and parks and streets and libraries, are disappearing into the corporatized world of big boxes and chain stores. But if we 'back away from the product' - even a little bit, well then we Put The Odd Back In God! The supermodels fly away and we're left with our original sensuality. So we are singing and preaching for local economies and real - not mediated through products -- experience. We like independent shops where you know the person behind the counter or at least - you like them enough to share a story. We ask that local activists who are defending themselves against supermalls, nuke plants, gentrification -- call us and we'll come and put on our 'Fabulous Worship!' Remember children... Love is a Gift Economy! — The Rev"²

| A Cell Phone Opera

Bei der "Cell Phone Opera" handelte es sich um eine theatrale Aktion von Reverend Billy und der Church of Stop Shopping im Times Square Disney Store, New York City. Durch die Aktion sollte in Form von unsichtbarem Theater (das heißt, das Publikum weiß zunächst nicht, dass es sich um ein Theater handelt) eine störende Situation hergestellt werden. In der Kleidung des Mittelstands, probte die aus zwanzig Personen bestehende Gruppe bereits in der U-Bahn ihren subtilen Auftritt. Das Script lautete: Jede Person sollte im Auftrag für eine andere Person im Disney Store ein Geschenk erwerben. Während des Einkaufs entscheidet sich die "Kundin" jedoch "spontan" das Disneyprodukt nicht zu kaufen. Daraufhin sollte die "Auftragsgeberin" telefonisch kontaktiert werden und im Laufe des Telefonats eine lautstarke Diskussion über die Produktionsbedingungen des Konzerns in Gang gesetzt werden.

Bill Talen, alias Reverend Billy und Initiator der Aktion, beschreibt dieses unsichtbare Theater wie folgt:

"The actors began to make calls on their cell phones. The deacons [political action managers, Anm.] directed them to begin one at a time, so as not to arouse the suspicion of Disney security. The store manager was, in fact, beginning to think what an exceedingly good night it was turning out to be: Look at these people!"³

² http://www.revbilly.com/about_us/ Zugriff am 04. Oktober 2007

³ Talen, Bill: What should I do if Reverend Billy is in my store? S. 74

Die Intension der Aktion wurde durch die dramaturgische Wende des inszenierten Telefonats provoziert. Dabei wurden verschiedene Gesprächsinhalte vorgetragen: "I'm not such a political person, Aunt Martha, but if you don't want sweatshops, then don't rain that kind of indentured slavery down on little Audrey's head!" Das Publikum – hier Manager und Securitypersonal – reagierten irritiert auf die konstruierte Störung und versuchten die Situation unmittelbar wieder unter Kontrolle zu bringen, indem sie sich erkundigten, ob sie behilflich sein können. Bill Talen kommentiert die Situation folgendermaßen:

"By now the manager was smelling a rat, the wrong brand of rat. He was running up to people and saying, and this is a direct quote, 'If you are not shopping, I can have you arrested.' [...] And then the security people and the manager were surprised by a number of amateur singers walking slowly toward the deacons in front of the cash register."⁴

Die Situation, die zu Beginn der Aktion für die Angestellten des Disney Store vielleicht noch zu bewältigen gewesen wäre, kippte endgültig, als der Chor der Church of Stop Shopping "auf die Bühne" geholt wurde und Parolen wie "I won't buy Pluto!", "No, I refuse to buy these sweatshop monsters!" oder "Eisner's billion dollars – I won't add to it!"⁵ referierte. Diese Situation im Disney Store schien gänzlich außer Kontrolle geraten zu sein, als sich auch noch die "aktivistischen Kundinnen" dem Parolengesang anschlossen, Kassettenrekorder, die im Vorfeld der Aktion hinter Kuscheltieren versteckt wurden, eingeschaltet wurden und Bill Talen, der bis dahin die Situation aus dem Hintergrund beobachtete, als Reverend Billy seine Predigt gegen den Disney Konzern begann.

"They [the microcassette tape recorders, Anm.] had been prerecorded with quotes from Bangladeshi women who worked in one of the sweatshops that Disney contracts to. These devices were switched on as we left the store, and soon their plaintive messages could be heard, lamentations from deep within the mountains of tchotchkes: 'My name is Lisa Rahman. I'm nineteen years old and I live in Dhaka. My family is poor. I had to start working in the garment factories when I was ten years old. I wish I could go to school.'"⁶

Während die tatsächlichen Kundinnen das Schauspiel irritiert verfolgten, versuchten die Angestellten vergeblich die Störung des Alltagsgeschäfts zu beheben. Die

⁴ ebd. S. 76

⁵ ebd. S. 76

⁶ ebd. S. 77

zugespitzte Situation im Disney Store konnte letztlich erst dadurch aufgelöst werden, als Reverend Billy und sein Gefolge das Geschäft verließen.

Ziel der Aktion war in erster Linie Kritik und Unmut an der Disney Company zum Ausdruck zu bringen und die Kundinnen oder Konsumentinnen über die Produktionsbedingungen der Disney Company aufzuklären. Ob und inwiefern solche theatrale Aktionen beim Publikum wirken, lässt sich nicht gänzlich ausmachen. Charakteristisch für derartige direkte Aktionen ist es aber, eine Störung nicht unversucht zu lassen.

| Einleitung

Die Idee für dieses Diplomarbeitsthema entstand aus dem Interesse an Straßentheater und der Überlegung, in welcher Form Straßentheatergruppen nach den 1960er Jahren existieren. Durch meinen Aufenthalt in New York City lenkte sich das Interesse insbesondere auf Aktivistinnengruppen, die bei ihren Straßenaktionen vor allem eine theatrale Komponente einfließen lassen. Dabei ging es vor allem um die Frage, inwiefern sich diese Form als Straßentheater bezeichnen lässt und ob sich Parallelen zwischen dem gegenwärtigen und dem Straßentheater der 1960er Jahre ausmachen lassen. Weiters ist auch die Frage interessant, inwiefern ein Unterschied zwischen Aktivismus und Straßentheater besteht und wie dieser definiert werden kann.

Das weitere Vorgehen wurde durch die Suche nach einer Aktivistinnengruppe bestimmt, anhand derer all diese Fragen exemplarisch aufgearbeitet werden können. Schließlich schien die Aktivistinnengruppe rund um Reverend Billy und die Church of Stop Shopping als geeigneter Untersuchungsgegenstand. Ausschlaggebend für diese Wahl war zum einen, dass bereits durch den ersten New York City Aufenthalt ein Feldkontakt stattgefunden hatte, bei dem Einblicke ins aktivistische Programm von Reverend Billy generiert werden konnten. Vor allem die Vorgehensweise der Aktivistinnen bei Straßenaktionen ließ auf eine Verbindung und Verortung an der Schnittstelle zwischen darstellender Kunst und Aktivismus schließen, so dass anhand der Aktivistinnengruppe rund um die Figur Reverend Billy die einleitenden Fragen überprüft werden können.

Im Herbst 2007 folgte, durch die Unterstützung des Büros für Auslandsbeziehungen der Universität Wien, ein weiterer Auslandsaufenthalt in New York City. Hierbei wurden nicht nur einige Aktionen (Shows) beobachtet, sondern auch Interviews mit Savitri Durkee und Jonathan Kalb geführt. Das Interview mit Savitri Durkee, der Regisseurin von Reverend Billy und der Church of Stop Shopping, ermöglichte vor allem Einblicke in die Praxis der Aktivistinnengruppe. Bei dem Interview mit Jonathan Kalb, der mehrere Artikel über Reverend Billy im Kontext des Theaters publizierte, konnte hingegen das Theater und der Aktivismus von Reverend Billy auf theoretischer Ebene diskutiert werden.

Durch die Möglichkeit des Zuganges zu amerikanischen Bibliotheken konnte wertvolles Material für den theoretischen Rahmen dieser Arbeit gewonnen und zusammengetragen werden. Hierzu zählt der Gedanke eines theatralen Aktivismus, der sich bei David Schlossmans "Actors and Activists" findet, die Aufsätze von Nina Felshin zum künstlerischen Aktivismus, die in "But Is It Art?" herausgegeben wurden, sowie auch der Diskursgedanke über kulturellen Widerstand von Stephen Duncombe, der im "Cultural Resistance Reader" aufgearbeitet wurde.

Ausgehend von der Vorarbeit zur Diplomarbeit ergab sich folgende thematische Eingrenzung: In erster Linie muss eine künstlerische, beziehungsweise theatrale Komponente im Aktivismus festgemacht werden, um aufzuzeigen, dass Straßentheater an der Schnittstelle zum Aktivismus verortet werden kann. Um diese Prämisse der Diplomarbeit zugrunde zu legen, muss jedoch in einem ersten Schritt danach gefragt werden, wie sich Aktivismus definiert. Welche künstlerischen Tendenzen gab es im Aktivismus des 20. Jahrhunderts? Wie äußern sich diese und welche Bezeichnungen können dafür gefunden werden?

Bezüglich des Straßentheaters scheint es von Bedeutung, die verschiedenen Formen des Straßentheaters (sowie Baz Kershaws Bezeichnung "radikale Straßenperformance") zu erarbeiten. Grundsätzlich wird hier sowohl von Theatralität, als auch von Performance innerhalb des Aktivismus gesprochen, vor allem wenn es darum geht, Analogien zwischen Aktivismus und darstellender Kunst aufzuzeigen.

Das Hauptaugenmerk dieser Arbeit liegt auf gegenwärtigem künstlerischem Aktivismus, der sich unter anderem durch das Beispiel von Reverend Billy fassen lässt. Dem vorangestellt ist eine umfassende Auseinandersetzung mit der Geschichte des künstlerischen Aktivismus, sowie der traditionellen Form des Straßentheaters, welche jedoch nicht den Anspruch auf Vollständigkeit stellen. In der historischen Herleitung und der Erarbeitung der verschiedenen Formen von Protest und Theater, sowie deren Methoden und Strategien wurde darauf geachtet, sowohl einen europäischen, als auch einen amerikanischen Blickwinkel zuzulassen und zu diskutieren.

Die vorliegende Diplomarbeit gliedert sich in vier Kapitel: Im ersten Kapitel geht es um die einleitende Frage, was unter Aktivismus, beziehungsweise künstlerischem

Aktivismus verstanden werden kann. Aktivismus wird hier als eine Praxis verstanden, die durch ihre Vielfältigkeit und Flexibilität nur schwer fassbar ist, weshalb vor allem auf die Ausdrucksmöglichkeiten des künstlerischen Aktivismus (insbesondere direkte, gewaltfreie Aktionen) Bezug genommen wird. Die historische Auseinandersetzung mit der Praxis des künstlerischen Aktivismus, wie etwa bei der Situationistischen Internationale oder der Fluxus-Bewegung, geht dabei den Fragen nach, in welchen Formen künstlerischer Aktivismus bislang praktiziert wurde, welche Strategien sich dabei durchsetzten und aus welchen Gründen stets Kunst in den Aktivismus einbezogen wurde. Im Anschluss daran wird dann der gegenwärtige Aktivismus, der sich vor allem in der Globalisierungskritik der 1990er Jahre bewegt, diskutiert.

Durch die Diskussion von künstlerischem Aktivismus damals wie heute, soll insbesondere aufgezeigt werden, wie sowohl Kunst als auch Aktivismus als zentrale Werkzeuge (oder Instrumente) der Kulturschaffenden fungieren. Künstlerischer Aktivismus ist somit unweigerlich auf jene Kultur bezogen, in der sich die Aktivistinnen bewegen. Deshalb ist eine Auseinandersetzung mit kulturellen Kontexten von Aktionen unerlässlich. Im Zuge der Kontextualisierung wird Kultur zum einen anhand von Theodore Roszaks Abhandlung zur "Gegenkultur", so wie ergänzend anhand des Paradigmas der Cultural Resistance (kulturellem Widerstand) von Stephen Duncombe diskutiert. Weiterführend wird hierbei die Methode der Culture Jammer und das Critical Art Ensemble (CAE) in Zusammenhang mit kulturellem Widerstand hervorgehoben.

In Bezug auf künstlerischen Aktivismus geht es im zweiten Kapitel dieser Arbeit um die weiterführende Frage, wie das Medium Theater als Agitationsform oder -funktion im kulturellen Widerstand eingesetzt wird. Um diese Frage zu beantworten, wird das Ausdrucksmedium des Theaters auf sein Potential und seine Wirkung im Allgemeinen geprüft. Die identifizierten Parallelen zwischen politischem Theater und Aktivismus machen deutlich, dass das Theater aufgrund seiner Wirkungskraft, befähigt ist, ideologische Vorstellungen zu verbreiten oder aufzubrechen. Daraus resultiert, dass gerade Aktivistinnen sich diesem theatralen Medium bedienen, um gesellschaftliche und kulturelle Veränderungen herbeizuführen. Von Bedeutung sind dabei soziale, politische und theatrale Formen des Handlungsspielraums innerhalb des vorgegebenen Theaterrahmens. Der Theaterbegriff wird in dieser Arbeit unter

der Prämisse behandelt, dass die soziale Dimension des Theaters vielseitige Anwendungsmöglichkeiten für Aktivistinnen zulässt. Es geht um ein politisch motiviertes Theater, das traditionelles, institutionelles und primär ästhetisches Theater verlässt, sowie in erster Linie einem sozialen und politischen Zweck untergeordnet ist. Durch die Durchführung eines Diskurses angefangen von Peter Handke, über Michael Kirby hin zu Erwin Piscator, wird die Wirkungskraft des politischen Theaters hinterfragt. Um ein wirkungskräftiges Theater zu identifizieren, findet ein historischer Rückblick auf die Praktiken des politischen Theaters, Straßentheater und Guerilla Theater statt. Nach der Definition des politischen Straßentheaters wird zudem auf die modernere Bezeichnung der Radical Street Performance und dessen Potential nach Baz Kershaw und Jan Cohen-Cruz eingegangen.

Abschließend wird das Zusammenspiel zwischen Protest und Performance, beziehungsweise zwischen Aktivismus und Theatralität – als Form des kulturellen Widerstands – aufgedeckt. In diesem Zusammenhang findet eine Annäherung an den von David Schlossman geprägten Begriff "Activist Performance" statt.

Im dritten Kapitel wird die Figur Reverend Billy, die Church of Stop Shopping, der Gospelchor, sowie die Regisseurin Savitri Durkee und die Musik-Shows der Gruppe eingehend vorgestellt und versucht, die zuvor theoretisch abgehandelten Aspekte zum künstlerischen Aktivismus mit praktischen Bezügen zu unterlegen. Es wird untersucht, inwiefern die Figur Reverend Billy theatrale Komponenten in Aktionen hinein trägt.

Hinter der Figur des Predigers Reverend Billy steht der Performancekünstler Bill Talen, der mit seiner gegründeten Church of Stop Shopping seit 1997 in New York City verschiedene Aktionen inszenierte. Die Intention seiner Aktionen zielt auf eine kulturelle Veränderung der Kaufgewohnheit ab, welche durch störende Handlungen im öffentlichen Raum herbeigeführt werden sollen. In Abgrenzung zu den amerikanischen Televangelisten, die ähnlich wie die Werbung das Publikum kalkuliert manipulieren, praktiziert Reverend Billy das Culture Jamming und bezieht sich damit zwar auf die Televangelisten, persifliert diese aber in gleicher Weise. Als Prediger sieht Reverend Billy sich der "Religion" seiner Church of Stop Shopping zugehörig, die er wie folgt beschreibt:

"In the Church of Stop Shopping we believe that buying is not nearly as interesting as not-buying. When you back away from the purchase, the product may look up at you with wanton eyes, but it will slump quickly back onto the shelf and sit there trying to get a life. The product needs you worse than you need it – remember that."⁷

Im Anschluss an die Darstellung der Aktivistinnengruppe rund um die Church of Stop Shopping, wird versucht den Begriff des Aktivismus mit Reverend Billy in Verbindung zu bringen. Dabei sind die Fragen zentral, was den Aktivismus Reverend Billys auszeichnet, gegen wen er sich in seinen Predigten im speziellen richtet, wie Culture Jamming letztlich funktioniert und in welcher Form er sich mit anderen Aktivistinnengruppen zusammenschließt.

Der Aktivismus von Reverend Billy wird anhand des Exkurses über die Disneyfizierung des Times Square abgehandelt. Die vom damaligen Bürgermeister Rudolph Giuliani initiierte Revitalisierung des öffentlichen Platzes bewegte viele Aktivistinnen, darunter auch Reverend Billy, dazu, Protestaktionen zu organisieren, bei denen verschiedenste Taktiken des kulturellen Widerstands angewandt wurden. Die Beschreibung Reverend Billys Protestaktion, welche ein so genanntes Sit-In in dem Disney Store am Times Square beinhaltete, zeigt, dass sein Aktivismus durchaus theatrale Komponenten aufweist.

Im letzten Kapitel wird der Begriff der "Activist Performance" wieder aufgegriffen und versucht Reverend Billys "anticonsumerist theatre techniques"⁸ mit dem Repertoire an theatertheoretischen Konzepten, wie Guerilla Theater, unsichtbares Theater und das der Situationistische Internationale, in Verbindung zu bringen. Dabei wird beabsichtigt, die Theatralität von Reverend Billys politisch motivierten Störaktionen hervorzuheben. Zentrale Fragen dabei sind, wie sich die Aktivistinnengruppe diesen theatralen Aktionen annähert, in welcher Weise diese als inszenierte Aktionen, beziehungsweise als Aktionstheater beschrieben werden können und welche künstlerischen Methoden innerhalb dieser Aktionen zum Einsatz kommen.

Bei der Performance des Predigens lässt sich ein besonderes Stilprinzip ausmachen, welches die ironische Artikulation (wie jene des Komikers Lenny Bruce) mit

⁷ Talen, Bill: What should I do if Reverend Billy is in my store? S. xiii

⁸ Lane, Jill: Reverend Billy. S. 61

religiösem Habitus (wie man sie von Televangelisten kennt) vereinbart. Reverend Billys Methode als komischer Prediger kann somit auf verschiedene Vorbilder zurückgeführt werden. Sein direktes Aktionstheater orientiert sich vor allem an traditionellen Theaterformen wie Guerilla Theater oder unsichtbarem Theater. Eine Parallele lässt sich außerdem zu Christoph Schlingensiefels "Chance 2000"⁹ ziehen.

Die Aufgabe des letzten Kapitels besteht vor allem darin, einerseits einen Bogen zu den theoretisch aufgearbeiteten Aspekten zum künstlerischen Aktivismus selbst zu spannen und dabei zu klären, inwiefern Reverend Billy als künstlerischer Aktivist bezeichnet werden kann. Zum anderen wird deutlich, dass eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Aktivismus und Straßentheater nach wie vor nicht an Relevanz verloren hat, gerade weil durch diese vorliegende Arbeit deutlich wird, dass das Prinzip des Straßentheaters für die Störung der kulturellen Hegemonie des 21. Jahrhunderts immer noch funktioniert.

⁹ vgl. Dokumentation von Grasseck, Alexander; Corinth, Stefan: Scheitern als Chance.

1| Zum Zusammenspiel von Kunst und Aktivismus

Dieses Kapitel soll neben der Erläuterung des hier verwendeten Begriffs des Aktivismus, der Bedeutung des Widerstands und den verschieden angewandten Strategien innerhalb des Aktivismus eine theoretische Grundlage für die Auseinandersetzung mit Kunst und Aktivismus bieten. Den Rahmen für die Auseinandersetzung mit dem künstlerischen Aktivismus stellt dessen geschichtlicher Überblick (der jedoch keinen Anspruch auf Vollständigkeit hat) dar. Der Sprung in die Gegenwart wird anhand der globalisierungskritischen Bewegung aufgezeigt und dabei vor allem die Relevanz des künstlerischen Aktivismus hinterfragt.

Angelehnt an Arbeiten von Gerald Raunig und Jens Kastner wird die Verbindung zwischen Kunst und Aktivismus aus einem europäischen Blickwinkel erarbeitet. Wohingegen die amerikanische Praxis des künstlerischen Aktivismus anhand der Theorien von David Schlossman und Nina Felshin diskutiert wird.

Zu dem eröffnet die Diplomarbeit von Nina Fuchs über subversive Netzkunst zusätzlich viele relevante Aspekte bezüglich künstlerischen Aktivismus. Die aktivistischen Positionen werden in erster Linie durch T.V. Reeds und Paul Kingsnorths globalisierungskritische Texte deutlich gemacht.

Bei der Auseinandersetzung der Formen und Methoden des künstlerischen Aktivismus stützt sich diese Arbeit vor allem auf Stephen Duncombes Cultural Resistance, eine Form des künstlerischen Aktivismus die durch Theodore Roszaks umfassendem Werk über die Gegenkultur veranschaulicht wird. Von Interesse ist dabei insbesondere die Relevanz des Culture Jamming.

1|1 Aspekte und Definitionen des Aktivismus

Der Begriff "Aktivismus" bezieht sich auf eine soziale Sphäre, in der Personen zusammentreffen und gemeinsam Wege suchen, um soziale oder politische Veränderungen herbeizuführen. Eine Möglichkeit des Aktivismus besteht darin, durch direkte Aktionen zu agieren. Die "neue" Bewegung, welche aus mehreren

Gruppen besteht, setzt direkte Aktionen als Form des Protests vielseitig ein (zum Beispiel das Direct Action Network, DAN).

Aktivistinnen handeln in der Regel aus eigener Überzeugung, Intention und persönlichen Motiven. Ein finanzieller Anreiz wird eher ausgeschlossen, da sich die meisten Gruppen als Non-Profit-Organisationen deklarieren.

Aktivismus, so schreibt David A. Schlossman in "Actors and Activists", ist außerdem "a constellation of social worlds characterized by insiders negotiating networks and social-world conventions that facilitate cooperative activity aimed at addressing issues through direct action. Like all clusters of social worlds, activism has the potential to overlap and engage other realms of society. [...] Activist ideologies emphasizing action and expression mesh well with similar philosophies found in performance worlds."¹⁰

Während die Überschneidung von Aktivismus und darstellender Kunst von Schlossman mit dem Ausdruck "Activist Performance" bezeichnet wird, kann die Demonstration als kulturelle Performance definiert werden.

Aktivismus weist durch seine hybride Form ein Potential auf, das es dem politischen Organisieren erlaubt - vor allem durch direkte Aktionen - Grenzen zu überschreiten. Diese Grenzüberschreitung findet auch über die theatralische Komponente des Aktivismus als Ausdruck statt, da sich Aktivismus als integraler Bestandteil der 'sozialen Welt' über mehrere Gebiete (wie zum Beispiel Kultur) erstreckt.

1 | 1 | 1 Das Primat des Widerstands

Aktivismus bedeutet Widerstand (leisten) und öffnet somit ein weites Feld an Ausdrucksmöglichkeiten, die sich mit der Herstellung von Wirklichkeiten beschäftigen. Um den Kontext von dem Begriff "Aktivismus" einzugrenzen, soll zunächst ein Überblick zur Theorie des Widerstands unternommen werden.

Michel Foucault schreibt in dem Aufsatz "Der Wille zum Wissen"¹¹, dass überall wo Macht ausgeübt wird auch Widerstand geleistet wird - mit der Intention, auf die herrschende Gesellschaft Einfluss auszuüben. Widerstand kann somit niemals

¹⁰ Schlossman, David: Actors and Activists. S. 86

¹¹ In: Foucault, Michel: Sexualität und Wahrheit 1.

unabhängig von Macht betrachtet werden. Weiters macht Foucault deutlich, dass Widerstand weder eine bloße Negativform von Macht, noch eine rein passive Seite des Wechselspiels Macht und Widerstand darstellt. Gerald Raunigs Publikation "Kunst und Revolution" an, dass nach Foucault Widerstand als heterogen zu verstehen ist, nämlich als eine

"Vielzahl von Widerstandspunkten, -knoten, -herden, nicht als radikaler Bruch an dem *einen* Ort der Großen Weigerung, nicht als massive Unterbrechung, die zwei grundlegende Gegensätze etabliert, nicht als Antagonismus, sondern als eine unregelmäßig gestreute Vielfalt von Widerstandspunkten in einer ebenso vielfältigen Landschaft der sich verschiebenden Spaltungen und Grenzen."¹²

Im Zusammenhang dazu ist Macht für Foucault als ein ebenso vielfältiges Kräfteverhältnis zu verstehen, das ein Territorium organisiert. Nach Foucault geht es beim Widerstand um eine Einflussnahme auf die Regierung, beziehungsweise spielen die Rationalitäten des Führens und Geführtwerdens eine bedeutende Rolle.

Widerstand (oder auch Opposition, Gegenposition) kann als soziales Feld auch ohne organisierte Strategien geleistet werden. Der Begriff Aktivismus beschreibt die organisierte Artikulation von Widerstand.

John Holloway gilt durch seine Annahmen in seinen Schriften als einer der wichtigsten Vertreter der Bewegung des Anti-Kapitalismus. Seit Mitte der 1990er Jahre orientiert er sich an der Praxis und Theorie der Zapatistas. Sein 2002 erschienenes Buch trägt den erwartungsvollen Titel: "Die Welt verändern, ohne die Macht zu übernehmen."¹³ Eine zentrale These in seinen Schriften ist die Praktik der Verweigerung, der Negation. Für Holloway ist das "Nein" der Anfang aller Hoffnungen, die der Widerstand in sich birgt. Die Negation ist seinem Verständnis nach im Grunde ein Kampf um Würde.¹⁴

Holloway und Foucault gehen in ihren Auffassungen dahingehend auseinander, dass sie den Machtbegriff verschieden interpretieren. Die Welt könnte sich laut Holloway durchaus verändern, auch ohne den Machtapparat zu übernehmen. Wo Holloway von dem fundamentalen Antagonismus des Widerstands und einer radikalen Anti-Macht ausgeht, bleibt Foucault diesbezüglich eine Interpretation schuldig. Das

¹² Raunig, Gerald: Kunst und Revolution. S. 45

¹³ Holloway, John: Die Welt verändern ohne die Macht zu übernehmen.

¹⁴ vgl. Kastner, Jens: Transnationale Guerilla. S. 25f

Konzept von Foucault sagt schließlich aus, dass Macht zwar das letzte Wort behält, aber es gilt das Primat des Widerstands.

"Eine Gemeinsamkeit besteht aber offensichtlich in der These von der Abhängigkeit der Macht vom Widerstand. Auch nach Holloway ist instrumentelle Macht nichts weiter als die Metamorphose kreativer Macht und deshalb vollkommen von ihr abhängig."¹⁵

In dem Kontext dieser Diplomarbeit bezeichnet der Begriff "Aktivismus" eine praktische und theoretische Methode für die Umsetzung bestimmter politischer Ziele. Synonyme dazu bilden die Begriffe Protest oder Dissens. Die Aktionen variieren durch einen breiten Grad der Möglichkeiten, der vom Verfassen politischer Texte bis hin zu Boykotts, Demonstrationen, Streiks oder dem Einsatz verschiedener Guerilla Taktiken reicht. Jens Kastner bezeichnet in seinem gleichnamigen Buch viele gegenwärtige Aktivistinnen als "Transnationale Guerilla". Dieser Aktivismus zielt laut Kastner auf die Verbindung von Kunst, Aktivismus und der "kommenden Gemeinschaft" ab.

"Transnationale Guerilla bedeutet, in normativer Hinsicht über die Grenzen der Nation hinaus zu gehen, und ist zudem ein Mobilisierungsmoment jenseits traditioneller oder geographischer Bindungen. Weil Gemeinschaft sich immer im Kontext von sozialen Kämpfen formieren und emanzipatorische Gemeinschaften nicht anders als in Abgrenzung zu gesellschaftlichen Unterdrückungsmechanismen zu denken sind, besteht die Transnationale Guerilla darauf, diese auch zu benennen."¹⁶

Ein zentrales Moment der Transnationalen Guerilla ist der Protest gegen Konstruiertheiten: "Sie [die Transnationale Guerilla, Anm.] zeigt, dass aus dem künstlerischen Feld heraus sehr wohl Machtverhältnisse in Frage gestellt werden können."¹⁷

John Holloway führte den "urbanen Zapatismus" als Solidaritätskonzept an, das Formen, Mittel und Wege der urbanen Bewegung herausfordern soll. Dieses Konzept beschreibt das Ziel der Transnationalen Guerilla folgendermaßen: Die Bewegung soll "aus dem künstlerischen Internationalismus der 1960er Jahre einen nationalen Bewegungsmodus machen."¹⁸ Die Ausgangssituation für solch eine

¹⁵ Raunig, S. 48

¹⁶ Kastner, S. 73f

¹⁷ ebd., S. 71f

¹⁸ ebd., S. 74

Bewegung ist nicht nur zwischen den gesellschaftlichen Milieus unterschiedlich, sondern es existieren auch verschiedene Grundlagen zwischen den Aktivismen. Aus diesem Grund funktioniert für Jens Kastner die Verbindung zwischen dem urbanem Zapatismus und dem künstlerischem Internationalismus folgendermaßen:

"Vom künstlerischen Internationalismus übernimmt die Transnationale Guerilla dann die Einsicht, dass auf temporäre, von Existenzweisen ausgehender Kämpfe gesetzt werden muss. Es wird damit an die im Kunstfeld stets aktualisierte Kritik an Repräsentationsmodellen angeknüpft."¹⁹

1 | 1 | 2 Guerilla²⁰ Strategien und Taktiken: Die direkte Aktion

Die in dieser Arbeit verwendeten Begriffe "Strategie", "Taktik", "Operation" - oder angelehnt an Gerald Raunig, die "Kriegsmaschine" - beziehen sich auf die Konnotation der Kriegskunst und -wissenschaft. Besonders die Verwendung des Attributs "guerilla", wie etwa bei "cultural guerillas", "Kommunikation-" oder "Stadtguerilla", sowie "Transnationale Guerilla", "guerilla Taktiken" und Guerilla Theater später genauer symbolisieren eine deutliche Affinität zur Kriegs- und Militärmetapher.

John Holloway führt bei der Behandlung der zapatistischen Befreiungsbewegung um die Guerilla EZLN (Ejército Zapatista de Liberación Nacional) die Ziele der Guerillas an: Demokratie, Würde, Freiheit, Gerechtigkeit. Der Begriff "Diskursguerilla" bezeichnet des Weiteren das Verständnis und die Praxis internationaler Solidarität. Der Zapatismus leitete nicht nur globalisierungskritische Diskurse und Bewegungen ein, sondern stieß auch im Kunstfeld auf Resonanz. Die Transnationale Guerilla bildet zudem eine temporäre, kämpferische Gemeinschaft, die sich durch eine Vielfalt von Taktiken auszeichnet, jedoch nicht als Avantgarde auftritt.²¹ Jens Kastner hebt die konzeptionellen politisch-künstlerischen "Methoden und Guerilla-Taktiken [...] (Kommunikationsguerilla, Culture Jammer, Hactivism etc.)"²² hervor. Als gängige Strategie der aktivistischen Guerillas wird die bereits erwähnte direkte Aktion angewendet. Direkte Aktionen zielen die auf eine sofortige Veränderung ab.

¹⁹ ebd., S. 75

²⁰ Es gibt keinen Konsens über die Schreibweise (Guerilla/Guerrilla)

²¹ vgl. Kastner, S. 7f

²² ebd., S. 10

Streiks, Sit-Ins, Vandalismus, Okkupationen oder Straßentheater können als solche Aktionen bezeichnet werden. Dabei wird sich die Frage stellen, inwiefern durch das Potential des Theaters Ziele erreicht werden können.

Bei direkten Aktionen (und auch zivilem Ungehorsam) geht es in jedem Fall um eine Form der Abgrenzung gegenüber der Masse und der hegemonialen Kultur oder Politik. David Schlossman machte durch die Zusammenarbeit mit Aktivistinnen die Erfahrung, dass direkte Aktionen als Taktik eingesetzt wird um sich auch von anderen Aktivistinnengruppen abzugrenzen. Er schreibt:

"Activists [...] saw their use of 'direct action' as setting them apart from 'mainstream' groups. Activists did not necessarily dislike these groups and did work with them, but activists and mainstream groups alike recognized a difference in strategy (i.e., conventions) that also reflected a different outlook on social change."²³

Eine bewehrte direkte Aktion ist ziviler Ungehorsam. Aktivistinnen sehen in der Ungehorsamkeit eine Möglichkeit die Praxis des täglichen Lebens zu stören. Zudem entsteht eine Situation, in der Grenzen überschritten und die gewohnten Strukturen aufgebrochen werden.

Eine Vorgehensweise, welche die Aktivität oder die Aktion (und nicht in erster Linie das Ergebnis) als Selbstzweck sieht, wird als Aktionismus verstanden. Die Aktionen unterstützen oder kritisieren meist ein kontroverses Argument.

1 | 1 | 3 Die Idee der Gewaltlosigkeit

Die Idee der Gewaltlosigkeit ist stets abhängig vom zeitlichen Kontext und der Kultur zu sehen.

"Nonviolence runs, like a thread of alternative thinking and acting, through the fabric of U.S. history. It played a significant role in the Abolitionist movement, the struggle for women's rights, the debates about imperialism and about entering the two world wars, the rise of unions and the struggles for worker's rights, the civil rights movement of African Americans and other minority groups, the antiwar movement of the Vietnam era, the anti-nuclear movement, the environmental movement, and other historical episodes."²⁴

²³ Schlossman, S. 86

²⁴ Chernus, Ira: American nonviolence. S. x

Der Ausgangspunkt des Konzepts der Gewaltlosigkeit lässt sich geographisch und zeitlich nicht präzise festmachen. Die Idee kann bis zu den Anabaptistischen Protestanten²⁵ in Europa (um 1500) und der "Religiösen Gesellschaft der Freunde" (englische Quäker) im 17. Jahrhundert, die gegen die Sklaverei und soziale Ungerechtigkeiten ankämpften und Widerstand gegen den Krieg leisteten, zurückverfolgt werden. Die ersten gewaltlosen Bewegungen entstanden ausgehend von den Quäkern im kolonialen Nordamerika und bei den Abolitionisten vor 1860 (und somit vor Amerikas Civil War).

Leo Tolstoi, ebenso wie Mahatma Gandhi, war sehr inspiriert von der Idee der Gewaltlosigkeit. Daraufhin kamen die gewaltlosen Ansätze von Tolstoi und Gandhi zurück nach Amerika wo sie in den 1960er Jahren zur Inspiration einer ganzen Bewegung wurden. Weitere bekannte Vertreter dieser Idee waren Henry David Thoreau und Martin Luther King Jr.²⁶

Direkte Aktionen können sowohl gewaltsam als auch friedlich vollzogen werden. Terroranschläge sind extreme Beispiele direkter Aktionen und werden in dieser Arbeit eher nicht berücksichtigt. Meist wird von den Aktivistinnen explizit auf den Form der Aktion hingewiesen. Gruppen bezeichnen sich beispielsweise als "nonviolent direct action groups" und setzen damit eine klare Handlungslinie voraus. Es lassen sich verschiedene Gründe nennen, weshalb sich Gruppen oder Individuen für das Prinzip der Gewaltlosigkeit entscheiden. Diese Entscheidung ist meist auf moralische Argumente zurückzuführen: die Praxis der Gewaltlosigkeit ist für viele Aktivistinnen angemessener als gewaltsame Taktiken. Zu dem prägnantesten Motiv der Entscheidung zählen die Emotionen der Personen gegenüber dem herrschenden politischen oder sozialen Prinzip, das es zu verändern gilt.

1 | 1 | 4 Organisation und Aktivität

David Schlossmann bezeichnet in seinem Buch "Actors and Activists" die ausübende Tätigkeit der Aktivistinnen als politisches Organisieren. Aktivistinnen, so

²⁵ Anabaptisten folgen der Tradition der Wiedertäufer.

²⁶ Für eine genauere Auseinandersetzung mit Nonviolence stellt Ira Chernus: "American Nonviolence. The History of An Idea" einen guten Überblick dar.

Schlossman, "see themselves as engaged in activism when they are conducting work that mobilizes, or supports the mobilization of, people to address a particular issue or set of issues."²⁷

Der Themenkreis, um den sich eine Organisation bildet (sei es der Kampf gegen Globalisierung oder das Eintreten für mehr Rechte für Randgruppen), kann inhaltlich spezifisch oder auch vage sein. Ebenso richten Aktivistinnen ihre Aufmerksamkeit sowohl auf lokale als auch auf internationale Ungerechtigkeiten. Ein beliebter Ausspruch in diesem Zusammenhang lautet: "Think Global, Act Local".

Politisches Organisieren erstreckt sich somit über die verschiedensten Aktivitäten, vom Organisieren von Demonstration, bis hin zum Teilnehmen an Demonstrationen. Des Weiteren sind das Betreiben von Lobbying, das Planen von Veranstaltungen rund um bestimmte Themenbereiche oder das Überlegen von direkten, gewaltlosen Aktionen wichtige Aktivitäten von Aktivistinnengruppen. Politisches Organisieren spielt ebenso eine große Rolle für den künstlerischen Aktivismus, der nun eingehender thematisiert wird.

1|2 Aktivismus als Kunstform

Problematisch an der Auseinandersetzung mit Aktivismus als Kunstform ist vor allem der Aspekt, dass die Aktionen meist zwischen den Kategorien Protest und Kunst stattfinden und durch ihre hybride Formen nicht eindeutig als bloßer Protest oder als Kunst interpretiert werden können. In diesem Kapitel soll daher der Versuch einer Erarbeitung des Ausdrucks "künstlerischer Aktivismus" unternommen werden, bei der Kunst und Revolution beziehungsweise Kunst und Widerstand nicht als Politiken, sondern als Aktivität - unter der Bezeichnung des künstlerischer Aktivismus - gebündelt werden.

Eine Anforderung dieser Arbeit besteht nun darin, eine gegenwärtige Bewegung auszumachen, in der Kunst und Aktivismus förmlich miteinander verbunden werden

²⁷ Schlossman, S. 80

können. Sowohl der Ausdruck künstlerischer Aktivismus, als auch die Strömung der Transnationalen Guerilla nach Jens Kastner erweisen sich dabei als hilfreich.

Dem vorangehend werden die verschiedenen künstlerischen Strömungen des 20. Jahrhunderts nachgezeichnet um ihre Wirkung im gegenwärtigen Kontext zu hinterfragen. Beginnend mit Gerald Raunigs Aufsatz über die Strömung der Situationistische Internationale und deren verwandten künstlerischen Aktivismen, wird im Anschluss daran auf die Überlegungen von Jens Kastner eingegangen. Zum anderen wird der Ausdruck "künstlerischer Aktivismus", sowie dessen Methoden und Formen anhand von Nina Felshins Publikation "But is it Art?" diskutiert.

Ein in dieser Arbeit zentrales, wenn auch nur theoretisches Beispiel von subversiver Kunst im Kontext des Aktivismus (also auch der Guerillakunst) liegt in den Aktivitäten der Situationistischen Internationale²⁸ (SI). Bevor eine genauere, historische Auseinandersetzung mit dieser Gruppe stattfindet, soll ein Abriss des subversiven Anspruchs in der Kunst - in Bezug auf den gegenwärtigen Aktionismus (vergleiche auch mit den "Cultural Guerrillas") – vorangestellt werden.

1 | 2 | 1 Subversive Kunst und künstlerischer Aktivismus

Unter Subversiv werden in dieser Arbeit Aktivitäten verstanden, die bestehende gesellschaftliche Verhältnisse und die staatliche Herrschaft angreifen. Symbolische Aktionen, die eine Bloßstellung des Staates beabsichtigen (wie bei den so genannten Spaßguerilla), gelten als subversiv. "Im Sinn der zeitgenössischen Aktivisten bedeutet subversiv zumeist das Unterwandern der souveränen, alles beherrschenden Macht des Kapitalismus."²⁹ Dabei gelten die subversiven Aktionen als umstürzend und zerstörend – im politischen Bereich gilt die Subversion als Umsturz (des Staats oder Kapitalismus).

²⁸ vgl. dazu auch die Diplomarbeit von Stenitzer, Nikolaus: Lausens Happening. Über notwendige Spannungen zwischen situationistischer Theorie und performativer Praxis.

²⁹ Fuchs, Nina: Subversive Kunst in der Ära der Digitalisierung, S. 8 (vgl. auch die Definition)

Künstlerische Aktivistinnen gebrauchen Kunst und Kultur vor allem als Werkzeuge, um die Aktivitäten zu finanzieren oder überhaupt erst zu ermöglichen. In erster Linie geht es um die Durchsetzung der Forderungen zur dauerhaften Veränderung der Gesellschaft. Die Theorien rund um die Strategien und Praktiken der SI werden bei den kulturellen Guerillas als subversiv verstanden. Diese wurden zunehmend von jüngere Aktivistinnengenerationen modifiziert und adaptiert. Nina Fuchs schreibt hierzu in in der Diplomarbeit "Subversive Kunst in der Ära der Digitalisierung":

"Die großen Themen der *Situationistischen Internationale* waren u. a. vor allem Theoriebildung, Malerei, Geschichte und Stadtplanung. Der exzessive Einsatz des künstlerischen Mittels der Collage [...] rückte die *Situationisten* – aus heutiger Sicht – vermehrt in das Licht der Postmoderne."³⁰

Die wenigsten künstlerischen Aktionen wollen "nur" übermitteln und soziale oder politische Konflikte darstellen. Die Vor- und Darstellung ist nicht einfach eine Repräsentation eines Konflikts, sondern in gewisser Weise ein Konstruieren von Wirklichkeiten. Nach wie vor gilt es zu hinterfragen, inwiefern die künstlerische Arbeit in die Strategien und Praktiken der Aktivistinnen der sozialen Bewegung einwirkt.

Eine genaue Grenzziehung des künstlerisch-aktivistischen Feldes ist schwierig. Nach Jens Kastner und dessen Auseinandersetzung mit der Kritik Pierre Bourdieus zufolge ist jedoch festzuhalten, dass die Negation des Bestehenden und das Anbieten von anderen Wirklichkeiten jene einschlägige Komponente ist, die den künstlerischen Internationalismus (oder Aktivismus) überhaupt ermöglicht. Die Transnationale Guerilla knüpft an diesen Ansatz an und versteht sich als Kritik und Gegenmodell (als universelle Gemeinschaft) zu der herrschenden Gesellschaft.³¹

Durch die Art des politischen Organisierens und der Vorbereitung von Aktionen, lassen sich im künstlerischen Aktivismus Parallelen zu den Methoden des politischen Aktivismus erkennen. Dazu zählen die vorangehende Recherche, organisatorische Aktivitäten und eine Orientierungshilfe für die Teilnehmerinnen. All diese Methoden greifen auf Sachwissen außerhalb der Kunstwelt zurück. Ziel ist es, das Publikum oder die Gemeinschaft in der Öffentlichkeit mit einer bestimmten ideologischen

³⁰ ebd., S. 26

³¹ vgl. Kastner, S. 23

Botschaft zu konfrontieren. Es besteht dabei eine Analogie zum Straßentheater, wie später noch erläutert wird.

Weitere formelle Strategien sind: die Zusammenarbeit mit anderen Künstlerinnen, Öffentlichkeitsarbeit und Mediennutzung (gleichbedeutend mit dem Gebrauch von Technologien zur Verbreitung von Informationen). Das Ausmaß der angewendeten Strategien ist für den Erfolg entscheidend, um die Ziele der Aktivistinnen zu erreichen.³²

Politische Kunst, die versucht(e), sich vom Kapitalismus abzuwenden, Ungleichheiten aufzuzeigen und neue soziale Bewegungen aufzubauen, wurde bereits von den Situationisten mit ihrer subversiven Kunst praktiziert. Des Weiteren wurde die Praxis von Künstlerinnen in den 1960ern im Kontext des Feminismus (wie zum Beispiel Yoko Ono oder Valie Export) ausgelebt und innerhalb der konzeptionellen Kunst aufgegriffen. Konzeptionell arbeitende Künstlerinnen bezogen sich in ihren Arbeiten auf Karl Marx, demzufolge der Mensch ein gesellschaftliches Lebewesen ist und durch ökonomische, soziale und kulturelle Verhältnisse geprägt wird.

Diese Auffassung evozierte einen engen Bezug zum politischen Aktivismus, der in beide Richtungen (Kunst und Revolution) wirkt: Es darf dabei nicht außer Acht gelassen werden, dass sich soziale Bewegungen umgekehrt ebenso auf das Kunstfeld bezogen haben und immer noch beziehen.

1 | 2 | 2 Künstlerischer Aktivismus rund um die Situationistische Internationale

In einem ersten Schritt wird nun anhand der Strömungen des künstlerischen Aktivismus des 20. Jahrhunderts ein Bogen von der Kunstrichtung Dada, über die Situationistische Internationale, bis hin zum Wiener Aktionismus gespannt. Diese Strömungen wurden ausgewählt, weil sie dem künstlerischen Aktivismus in gewisser Weise den Weg ebneten. Zudem sind bei all diesen Strömungen Verbindungen von Kunst und Leben, beziehungsweise Überschneidungen zwischen Kunst und Revolution erkennbar. Die Grenzüberschreitung von Kunst und Leben findet sich

³² vgl. Felshin, Nina: But Is It Art? S. 10f

bei den Situationisten im Prinzip des Nacheinanders (Kunst und Leben, bzw. Revolution), sowie bei den Wiener Aktionisten in dem des Nebeneinanders.

Den Anfang der historischen Auseinandersetzung mit künstlerischem Aktivismus macht die Kunstbewegung Dada. Mel Gordon beschreibt die Absicht und Ansicht der Dadas in "Dada Performance" wie folgt:

"While the Dadas exhibited and staged creations and performance of all kinds, these were generally viewed as provocations, childish pranks, or the aesthetic critiques of madman. The ghoulish humor and lack of seriousness confused German and French art critics and historians of the World War I era."³³

Die theatrale Komponente der Dada Aktionen war lange Zeit umstritten. Stellt Dada ein Kapitel der Theatergeschichte dar? Ist es deutsches oder französisches Theater, oder beides? Mel Gordon hält hierzu folgende Antwort bereit:

"if we measure a theatrical movement by its influence, rather than by the tastes of its critics or even by the after-thoughts of its participants, then the Dadas and their work become crucial in understanding the post-fifties avant-garde, especially in the phenomena of happenings [and, Anm.] performance art"³⁴.

"Geboren" wurde Dada 1916 im Cabaret Voltaire in Zürich. Die Spielstätte, die Varietés und Cabarets beherbergte, wurde von Schweizer Studentinnen geleitet. Inhaltlich wurde versucht, Futurismus und Expressionismus auf die Bühne zu bringen. Das Abendprogramm im Cabaret Voltaire, das hauptsächlich aus Lesungen bestand, erhielt wenig später den Namen "Dada". Der Begriff hat in vielen Sprachen unterschiedliche Bedeutungen: es ist das russische Wort für "Ja, ja", rumänisch für "natürlich" oder italienisch für "Nasse Krankenschwester"³⁵.

Es folgten Manifeste, Magazine, Programme und ein eigener Performancestil.

"The shape of Dada creation in painting, performance, and 'word artistry' moved more and more toward abstraction as its tone and content sharpened: now the Dadas declared war on all European culture – past, future, and present. [...] To be sure, the Dadas shared Expressionism's sense of moral outrage and Futurism's aggressiveness but only Dada produced a vision of absolute negativity, of complete and wilful derision against a world destroying itself."³⁶

³³ Gordon, Mel: Dada Performance. S. 7

³⁴ ebd., S. 7

³⁵ "Wet Nurse" bei Gordon, S. 13

³⁶ ebd., S. 14

Im Cabaret Voltaire wurden die Performances nie als "Theater" aufgefasst und nur selten als Unterhaltung verstanden. Dichtung, Manifeste, Lieder, Tänze, Musik und Vorträge wurden aufgeführt, es entwickelten sich die so genannten "Lautgedichte".

In Berlin verbreitete sich Dada zwischen 1918 und 1920. Richard Huelsenbeck kehrte nach seinen Mitwirken im Cabaret Voltaire nach Berlin zurück und begann im Graphischen Kabinett Abende mit Gedichten und Kunst zu veranstalten. "Lecturing on Dada's meaning and history before a curious, but slightly fearful audience, Huelsenbeck started to recite some of his *Lautgedichte* as literary samples. That did it."³⁷ Es fanden Dada Revuen mit verrückten Programmen, Lautgedichten, poetischen Provokationen und atonaler Musik statt. Max Reinhardt wurde auf die Dadas aufmerksam und führte 1919 ein Programm im Großen Schauspielhaus auf.

Um 1920 fand in Paris ein Dada-Spektakel statt. Ausschlaggebend hierfür war das Journal "Littérature", herausgegeben von Louis Aragon, André Breton und Philippe Soupault, das von dem Cabaret Voltaire berichtete und Tristan Tzara einlud, für das Journal ein Gedicht zu schreiben. Tzara besuchte Paris und sorgte für das erste Spektakel der Dadas:

"Advertising its first program as a matinee of lectures, poetry, modern music, and contemporary art, the first Paris Dada performance was given [...]. Reading and reciting their works amidst the abandoned set pieces of an amateur theatre production, the avant-garde French poets and writers pretty much gave the audience what they had expected."³⁸

Als größte Veranstaltung galt das Dada Festival in Paris im Jahre 1920. André Breton wanderte als "Sandwich-Man" durch die Straßen und warb für Dada. Schwerpunkt des Festivals war die Entdeckung von "Dada Sex" bei dem sich alle Dadas auf der Straße ihre Haare schnitten.

1922 brachen Breton und Tristan Tzara ihre Zusammenarbeit aus folgendem Grund ab: die pure Negation galt für die französischen Dadas nicht mehr als kreative Kraft. Dada wurde für tot erklärt. Die allerletzte Dada-Aktivität fand in Paris am 4. Dezember 1924 statt – "Relâche" (französisch für "No Performance" oder "relax")

³⁷ ebd., S. 17

³⁸ ebd., S. 21

sorgte für Verwirrung und Empörung im Publikum und die Performance wurde abgebrochen.

Bei der Situationistischen Internationale (SI), kann man den künstlerischen Aktivismus, der sich um Situationen dreht, deutlicher herauslesen als bei den Dadaisten. Der Begriff der "Situation" spielte in der Debatte um Kunst und Politik schon vor Guy Debord und der Situationistische Internationale eine Rolle. In den 1950er Jahren und im Zuge der aufkommenden Avantgarde, die sich auf einen künstlerischen Radikalismus bezog, fand sich der Begriff ebenso im alltäglichen Sprachgebrauch, wie schon in seiner ursprünglichen Besetzung im Vokabular der Kriegswissenschaft oder als Nebenbegriff bei Jean Paul Sartre, Martin Heidegger, Sören Kirkegaard und den ästhetischen Überlegungen von Georg W. F. Hegel. Gerald Raunig beschreibt seine theoretisch-philosophische Besetzung des Begriffs der Situation folgendermaßen:

"Bei Hegel schon aufgeworfene Fragen zum Verhältnis von Repräsentation und Aktion führen in der Heterogenese konkreter Kunstpraxen im 20. Jahrhundert von der *Darstellung* der Situation über verschiedene Stationen organischer Repräsentation zum Postulat der *Herstellung* der Situation. [...] Hier und jetzt ereignet sich die Herstellung der Situation, genau auf der Immanenzebene des globalisierten Kapitalismus, im Zentrum der Gesellschaft des Spektakels, mitten im Territorium dessen, was die umstürzen will."³⁹

In der hergestellten Situation schwimmt zunehmend die Grenze zwischen künstlerischer Praxis und politischem Aktivismus. Es kommt zu einer Art Metamorphose, die innerhalb der Aktion die Differenz zwischen Leben und Kunst augenscheinlich macht oder diese gänzlich auflöst.⁴⁰

Die SI gilt als bedeutende Strömung in der theoretischen und teilweise auch praktischen Auseinandersetzung mit der Herstellung von Situationen. Die Entstehung der SI wird um 1957 datiert. Zu den zehn Gründungsmitgliedern zählte unter anderem Guy Debord, der bereits Anfang der 1950er Jahren von den Surrealisten beeindruckt war und sich dem Kollektiv der avantgardistischen Lettristen

³⁹ Raunig, S. 126

⁴⁰ vgl. ebd., S. 126

(Vertreter waren beispielsweise Asger Jorn, Yves Klein und René Magritte) angeschlossen hatte.

Das Kollektiv der SI bestand hauptsächlich aus Splittergruppen verschiedener, internationaler Avantgardebewegungen, vor allem jene rund um Guy Debord.

Bereits in den 1950er Jahren führte Guy Debord in seinen Aktionen (die später als Bestandteil der prä-situationistischen Praxis gebündelt wurden) filmische Experimente durch, die als Fortsetzung avantgardistischer Methoden der Strömungen Futurismus, Dada, Agitations- und Attraktionstheater gelten. Dabei wollte er Konflikte nicht nur auslösen, sondern in weitestem Sinne auch provozieren. Ähnlich wie später bei den Anknüpfungen von Allan Kaprow und seinen Happenings oder bei der Fluxus-Bewegung ging es Debord vor allem um die Partizipation des Publikums.

In der Traditionslinie des (jungen) Karl Marx, Sergej Eisenstein, Walter Benjamin und Bertolt Brecht erkannte Debord ein revolutionäres Potential innerhalb der "Entfremdung" im Sinne von Dinge fremd machen, beziehungsweise der Zweckentfremdung von Dingen.

Es waren vor allem die Surrealisten und Dadaisten, die als Einflussquellen für die SI galten, wobei die Situationisten deren Ansätze und Praktiken noch verschärften, wie zum Beispiel die Praxis des Dérive und die Praxis der Détournements. Die Existentialisten wurden von der SI ebenfalls rezipiert, vor allem deren Konzept der Negation. Im Zentrum des Kollektivs stand die eigens produzierte Zeitschrift "Situationistische Internationale", sowie verschiedene situationistische Aktionen, Essays (über Kunst, Film, bis hin zu Architektur und dem täglichen Leben im Konsum,...), Filme und radikale Forderungen. Die Forderungen wurden nicht immer praktisch umgesetzt, sondern als rein theoretische Methoden formuliert.

Das Vokabular der SI kennzeichnet sich durch kriegerische und aktivistische Begriffe. Durch die militante Sprache sollten die sozialpolitischen Forderungen und die subversiven Ideen noch mehr unterstrichen werden.⁴¹ Der genannte Effekt der Entfremdung (und auch "Brechung") bezeichnet allgemein die zunehmende Trennung von Arbeit und Freizeit.

⁴¹ vgl. Fuchs, S. 25

Bei Debord geht es bei der (künstlerischen) Entfremdung um eine Umstrukturierung der traditionellen Kunst: Er tauscht dabei den geschlossenen Kunstraum gegen ein urbanes, offenes Umfeld aus um eine Situation herzustellen. Gerald Raunig beschreibt die Sinnggebung des Kunstwerks bei den Situationisten:

"Während das Kunstwerk also wie bei Hegel die Situation in Harmonie und Stillstand aufhebt, ist die Herstellung der Situation als Versuch zu denken, mitten in der 'Gesellschaft der Auflösung' einen gewissen Raum für eine gewisse Zeit neu zu erleben, neu zu organisieren."⁴²

Das Gegenteil der Entfremdung ist die die Aneignung, worunter die SI die aktive Beschlagnahme von materiellen und immateriellen Gütern (zum Beispiel Hausbesetzungen) verstand.

Im 1967 veröffentlichtem Hauptwerk von Guy Debord, "Die Gesellschaft des Spektakels", wird die Herstellung der Situation als nicht nur künstlerische, sondern als politische Aktion beschrieben. Ausgehend von der Kritik der kapitalistischen Weltansicht durch die Industrialisierung schließt Debord seine kritische Theorie dieser an: Der gesellschaftliche Konsumrausch ist für ihn mehr als ein Alltagsphänomen. Debord sieht darin ein System, das er mit dem Begriff "Spektakel" fasst. Diese Spektakel lassen sich durchaus mit den gegenwärtigen Globalisierungstendenzen vergleichen.

Eine Revolution der kapitalistischen Verhältnisse ist in der Theorie der SI nur dann möglich, wenn die Menschen ihre Emotionen von der Warenwelt loslösen. Die Umsetzung erfolgt durch kreative und individuelle Aktionen, die sich vom Spektakel distanzieren und durch die Konstruktion von Situationen stattfinden.⁴³ Dabei wird Kunst und Leben zu einer Einheit, was sich in dem Slogan "Kunst ist Leben" widerspiegelt.

Die Praxis der Situationisten zeichnet sich dadurch aus, "mitten im vom Spektakel durchzogenen Raum der Stadt Bruchstellen des Vertrauten zu finden, oder besser: zu *erfinden*."⁴⁴ Anders als im aristotelischen oder epischen Theater, in denen die Situationen entweder dargestellt oder gebrochen werden, stellt die SI die Situation inmitten des Theaters des Alltags, mitten im städtischen Raum, her.

⁴² Raunig, S. 156

⁴³ vgl. Fuchs, S. 18f

⁴⁴ Raunig, S. 157

Die Grundannahme der SI lautete, dass jeder Mensch Situationen herstellen und somit Performancekunst praktizieren kann. So wird jede Performance identisch mit dem eigenen Leben und deshalb ist auch die Poetik des Körpers (die auch bei Reverend Billy Erwähnung findet) entscheidend für die kritische Haltung gegenüber der Konsumkultur. Nina Fuchs schreibt hierzu:

"Bei der *Konstruktion von Situationen* geht es also um die Generierung von kurzzeitigen und spontan-spielerisch improvisierten Lebensumständen, die [...] die Teilnehmenden aus ihrer passiven, konsumorientierten Haltung herausreißen sollten. Der Begriff Performance ist als Beschreibung einer konstruierten Situation zutreffend, da sowohl die Akteure als auch das Publikum in dieser Erfahrungswelt gleichgestellt werden und Handelnde sind. Eine gelungene *Konstruktion von Situationen* würde also bedeuten, dass es lediglich Akteure gibt und keine Zuseher."⁴⁵

Eine Konstruktion von Situation ist immer auch eine Inszenierung der Situation und hat eine theatralische Komponente (vergleichbar mit theatralen Aktivismus). Ein Aspekt der Konstruktion von Situationen ist die Praxis des so genannten "Dérive" (Abdrift), dem ziellosen Umherschweifen durch die Großstadt. Gerald Raunig schreibt über diese Praxis der SI, bei der

"die Situation im situationistischen Theater des Alltags mitten in den alltäglichen Raum der Stadt verlegt [wird, Anm.]. Im Zusammenwirken mit der Praxis des Dérive [...] pendelte die Erfahrung der Situation wohl zwischen den beiden Polen Konzentration und Zerstreuung, zwischen [...] genau koordinierten Bewegungen und spontanen Erkundungen des Stadtraums."⁴⁶

Durch die Praxis der Dérives soll den Akteurinnen der "Dériviste" gegenüber den Umständen, denen sie abgeneigt oder zugeneigt waren ein Bewusstsein erzielt werden, sowie auch im Allgemeinen, das Bewusstwerden der eigenen Gefühle gefördert werden soll.

Aber nicht nur die Praxis des Flanierens wurde bei diesen Dérives gepflegt, sondern auch kalkulierte Interventionen in urbanen Zentren, die mit dem Begriff "Détournement" (Umdrehen oder Zweckentfremden) beschrieben wurden. Bei der Herstellung der Situation ging es um ein bewusstes, intentionales, direktes und künstliches Eingreifen in Abläufe, das eine Neudeutung mit sich bringen sollte. Dass es eines

⁴⁵ Fuchs, S. 19

⁴⁶ Raunig, S. 157

"direkten Eingriffs bedurfte, um eine Situation zu konstruieren, sagen schon die Begriffe *créer* und *construire*, die im Zusammenhang mit der situationistischen Situation durchwegs gebraucht werden, wie auch einige Stellen der Zeitschrift S. I., die sich auf solche direkten Eingriffe beziehen."⁴⁷

Die SI produzierte Aspekte, die durch die Technik des *Détournement* (oder Collagieren) entstanden, wie zum Beispiel die Zweckentfremdung ästhetischer Elemente: veränderte Sprechblasen in Comics, umgeschnittene Filme, sowie umgewandelte Werbeplakate (vergleiche mit den Culture Jammer). Es war eine wesentliche Strategie, um die Einflüsse der Warenwirtschaft und der Werbung zu entkräften, bei der ein kritischer Blick propagiert wurde.

Im "Theater" der SI ging es bei den direkten Aktionen, Eingriffen und der Herstellung von Situationen vor allem darum, die traditionellen Verhältnisse der Bühne und des Publikumsraums aufzubrechen. Die konstruierte Situation sollte von allen Beteiligten wahrhaft erlebbar sein. Diese Konstruktionen verlangten jedoch zwangsläufig eine gewisse Hierarchie, in Form einer Regisseurin oder Koordinatorin, der es erlaubt ist, in die Situation einzugreifen, "während eine zweite Ebene von bewusst die Situation Erlebenden direkt mitwirkt, und schließlich eine dritte Ebene von passiven, in die Situation zufällig hineingezogenen ZuschauerInnen [die, Anm.] zur Handlung zu *nötigen wäre*"⁴⁸ einbezogen wurden.

Wie bereits erwähnt gelten Ausdrucksformen, die von der SI hervorgebracht wurden als neuartige, subversive Mittel des künstlerischen Aktivismus und wurden von vielen Aktivistinnen adaptiert. Die Ausdrucksformen, die der Kreativität der SI zu verdanken sind, gelten als grundlegend um sich entsprechend auf verändernde Einwirkungen einzustellen und maßgeblich am "Guerillakrieg in den Massenmedien" beteiligt zu sein.

"Die *Konstruktion von Situationen* subvertiert das dem Spektakel verfallene Alltagsleben, der *Dérive* subvertiert den Umgang mit bzw. die Nutzung der urbanen Umgebung, die *Psychogeographie* subvertiert die traditionelle Städteplanung, die *Medienkritik* subvertiert die Glaubwürdigkeit ebendieser, und das *Détournement* ist subversiv par excellence, in dem es lediglich eine Einschränkung des Begriffs Subversion darstellt – subverte bedeutet ganz allgemein umdrehen, während *Détournement* die Umkehrung bzw. Unterwanderung von Sinninhalten bezeichnet."⁴⁹

⁴⁷ ebd., S. 158

⁴⁸ ebd., S. 159

⁴⁹ Fuchs, S. 25

Abschließend zu der praktisch-theoretischen Auseinandersetzung mit der SI sei gesagt, dass die Geschichte der Gruppe eine Entwicklung vom avantgardistischen Kunstkollektiv bis hin zu einer politischen Agitationsgruppe aufweist. Dies wurde letztlich durch deren Relevanz in Bezug auf die Maiunruhen in Paris deutlich. Gerald Raunig bezieht dies auch auf die sich selbst reflektierenden Fragen der SI:

"Fragen, die aus dem Kunstfeld heraus gestellt zur zunehmenden Politisierung der S. I. geführt haben. Fragen nach Praxis, Funktion und Potential der Situation beförderten die SituationistInnen fast notwendigerweise aus der reinen Kunstpraxis in den weiteren Kontext der Revolutionstheorie und der politischen Aktion."⁵⁰

In den 1960ern beschäftigte sich das Kollektiv hauptsächlich mit politischen Theorien und revolutionären Aktionen. Guy Debord propagierte mehr oder weniger die Aufhebung der Kunst und die Ansicht, dass in der Revolution das enden sollte, was in der Kunst begonnen hat. 1968 wurde die SI zu einer Inspirationsquelle für die Studentinnen- und Arbeiterinnenbewegung, die zu den Mai-Unruhen führte. Da den Protestierenden die Kluft zwischen Kunst und Leben (entgegen der situationistischen Theorie) zu groß war, spricht man jedoch von einer "misslungenen Revolution", die zu einer kritischen Bilanz der SI führte. Wegen internen Problemen löste sich das Kollektiv im Jahre 1972 auf.⁵¹

Die künstlerischen Aktionen der Kunstrichtung Fluxus entstanden unmittelbar nach der Gründung der Situationisten. Es bestehen deshalb einige Parallelen zwischen der Kunstrichtung Fluxus und der SI, wie etwa die Beeinflussung und Beteiligung des Publikums, "konstruierte" Situationen oder die Ansicht "Kunst ist gleich Leben", die sich in den Détournements manifestiert.

Ob die Aktion (oder das Teach-In) "Kunst und Revolution" der Wiener Aktionisten rund um Otto Muehl, Günter Brus, Herrman Nitsch, Oswald Wiener und Rudolf Schwarzkogler ebenfalls eine hergestellte, revolutionäre Situation war, die unpassender Weise als "Uni-Ferkelei" in die Geschichte einging, ist fraglich. Die Militanz, die innerhalb dieses Angriffs auf den Staat und die Gesellschaft herrschte, steht in Österreich nach wie vor zur Debatte. Jens Kastner schreibt hierzu:

⁵⁰ Raunig, S. 167

⁵¹ vgl. Fuchs, S. 13f

"Die Auseinandersetzung um [Otto] Muehl und die anderen AkteurInnen des 'Wiener Aktionismus' wurde nicht zuletzt deshalb so heftig geführt, weil die Kunstszenen in Österreich eine gewisse Dominanz innerhalb der Situation 1968 innehatte, die laut Robert Foltin [...] insgesamt durch 'einen Mangel an Theorie und durch geringe Militanz' geprägt war."⁵²

In Österreich fand die "Revolution" außerhalb des Kunstfelds nur bedingt statt. Die revolutionären Aktionen waren eher auf den künstlerischen als auf den politischen Bereich beschränkt. In den 1960er Jahren gab es Verhaftungen hauptsächlich wegen künstlerischen, aktionistischen Provokationen und revolutionäre Veränderungen fanden vermehrt im privaten Bereich (etwa durch Wohnkommunen) statt – diese wurden neugierig von den Boulevardmedien verfolgt und waren in aller Munde. Die "Kommune Wien" verstand sich als "Organisationsdrehpunkt für Love-ins, Sitzstreiks, Straßentheater und Marx-, Freud-, Bibel- und Hegelarbeitenkreise."⁵³

Kritik wurde insbesondere an der Bildungspolitik geübt. Ein prominentes Beispiel ist die Aktion "Kunst und Revolution" (oder die "Uni-Ferkelei") im Neuen Institutsgebäude (Hörsaal 1). "Entgegen der späteren Schilderung von Peter Weibels dürfte sie von den Anwesenden eher als fad empfunden worden, das Publikum [...] weniger schockiert als gelangweilt gewesen sein."⁵⁴ Die Aktion beinhaltete einen Vortrag von Otto Muehl. Peter Weibel setzte an, gegen den Finanzminister (ÖVP) zu wettern. Währenddessen sprang Günter Brus nackt auf den Vortragstisch, hantierte mit Rasierklinge und seinem eigenen Urin, präsentierte dem Plenum zusätzlich sein (nacktes) Gesäß, verrichtete sein Geschäft und schmierte sich mit diesem ein; dann steckte er sich den Finger in den Mund - so die Überlieferung. Gerald Raunig fasst die Bedeutung von "Kunst und Revolution" der Wiener Aktionisten folgend zusammen:

"Die Aktion war jedenfalls Höhe- und Wendepunkt des Wiener Aktionismus [...]. Durch die Brille der internationalen Kunstwelt gesehen war die Aktion der Gipfelpunkt einer kunstinternen Eskalationswelle in den 1960er Jahren, während sie für die radikal-populistischen österreichischen Medien willkommenes Objekt des Spektakels wurde."⁵⁵

⁵² Kastner, S. 14

⁵³ Raunig, S. 172

⁵⁴ ebd., S. 179

⁵⁵ ebd., S. 182

1 | 2 | 3 Abriss des künstlerischen Aktivismus seit den 1960er Jahren

Herbert Marcuse war eine zentrale Figur der 68er-Bewegung, die neuartige Ansätze für die Realisierung alternativer Lebensformen entwickelte. Die transnationalistischen Aufbrüche der 1960er Jahre, die verschiedene Anliegen (hinsichtlich feministischer, antikolonialistischer, antirassistischer, etc. Belangen) vereinten, sind des Weiteren durch eine künstlerische Mobilisierung gekennzeichnet. Für Jens Kastner beruhen diese Mobilisierungen "vor allem bezüglich der Gemeinsamkeiten der AkteurInnen auf einer – ähnlich wie bei Dada fünfzig Jahre zuvor – vor allem negativen internationalistischen Motivationslage"⁵⁶: der Invasionskrieg der USA in Vietnam.

In den unterschiedlichsten Ländern fanden künstlerische Aktionen statt, die Anti-Kriegsinhalte und soziale, kulturelle und politische Anliegen transportierten. Die politischen Konsequenzen des Vietnamkriegs lösten eine rasante Entwicklung der politischen Kunst in den 1960er und 1970er Jahren aus.

Der Internationalismus der 1960er Jahre, ausgelöst durch die Bedeutung des Vietnamkriegs, gilt als Vorläufer der Transnationalen Guerilla. Jens Kastner sieht den Internationalismus als inhaltliches Bindeglied "zwischen künstlerischen und sozialen Bewegungen und [dessen Strategie, Anm.] bietet Möglichkeiten, die strukturellen Hürden zwischen beiden zu überwinden. Denn selbstverständlich oder gar der Regelfall ist dieses Zusammengehen keinesfalls."⁵⁷

Zwischen den Bereichen Sozialismus und Kunst liegt ein Graben, den es zu überwinden gilt. Seit das autonome künstlerische Feld in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts geschaffen wurde, gibt es Bewegungen, die künstlerisch-politische Akteurinnen zusammenkommen lassen - jedoch mit unterschiedlichem Publikum und an verschiedenen Schauplätzen.

Jens Kastner schreibt über die Gegensätze innerhalb des künstlerischen Felds und über die Tendenzen der politisch-sozialen Bewegungen,

"die in einzelnen Situationen oder Prozessen überwunden werden und mal mehr und mal weniger manifest sind. [...] Das künstlerische Feld kommt ohne die Nennung, Preisung und Abfolge von einzelnen (großen) Namen nicht aus, während es in den sozialen Bewegungen eher um (basisdemokratisch organisierte) Masse(n) geht."⁵⁸

⁵⁶ Kastner, S. 12

⁵⁷ ebd., S. 12

⁵⁸ ebd., S. 14

Die direkte Aktion der Kommune 1 in Form des Kaufhausbrandes 1967 mag zwar eine Satire-Strategie der Stadtguerilla gewesen sein, aber die Aktion gilt in jedem Fall als fragwürdiger Kampf gegen Alltagseinrichtungen, die laut Jens Kastner, "den Krieg eben 'nach Hause' bringen" sollten.

Nina Felshin verortet die Entstehung der amerikanischen Strömung des künstlerischen Aktivismus in den 1970ern. Im Kontext der Kunst und der Tradition des politischen Aktivismus wurde eine politische und künstlerische Form gefunden um gegen verschiedenste Ungerechtigkeiten anzukämpfen. In den 1980ern intensivierte sich diese Strömung und erreichte in den 1990ern ihren Höhepunkt.

Ausgehend von der Bürgerrechtsbewegung, dem Krieg in Vietnam, der Studentenbewegung und der Entstehung einer Gegenkultur wurden weltweit viele neue Fragen aufgeworfen. Dabei wurden Autorität, Wertvorstellungen und Institutionen des "Establishments" angezweifelt und kritisiert. Dem folgte ein Diskurs, der die traditionellen Werte hinterfragte.

"When the voiceless demanded to be heard, much of this resistance and dissent took the form of activism. Behind-the-scenes organizing was augmented by public expression in the form of protests, demonstrations, and more creative means, such as guerrilla theater and media events created specifically to take place in that public domain that the late activist Abbie Hoffman described as 'the street'."⁵⁹

Ende der 1960er Jahre bildeten sich mehrere Künstlerinnenorganisationen, die sich für die Kunst einsetzten und autoritäre Praktiken ablehnten. Außerdem beschäftigten sich diese Organisationen mit dem Krieg, Frauenrechten und anderen damals brisanten Themen. Viele der Mitglieder waren konzeptionelle Künstlerinnen, die durch organisierten Widerstand gesellschaftliche Kritik übten.

"Conceptionalism's critique of the art object and formalist aesthetic strategies, and its desire to narrow the distance between art and audience and art and life, can be seen as art-world equivalent of the 'real world' urge toward greater participation, inclusivity, and democratisation of existing institutions."⁶⁰

Darüber hinaus entstanden Anfang der 1970er Jahre zwei bedeutende Bewegungen innerhalb der Kunstgeschichte: Performance Art und Feminist Art. Die feministische

⁵⁹ Felshin, S. 13

⁶⁰ ebd., S. 17

Bewegung der 1970er Jahre war maßgeblich an der Kritik der patriarchalen Tendenzen in den Kunstinstitutionen beteiligt. Diese Strömung nutzte das Kunstfeld (und die Performancekunst) auch, um ihre lebensnahen, feministischen Themen zu transportieren. Performance Art ist durch seine felderübergreifende, hybride Form prädestiniert, ein Publikum einzubinden und zu bewegen. In den 1970er Jahren wurde Performance erstmals als eigenständige Kunstform verstanden und inspirierte Künstlerinnen rund um den Globus. Im Zuge dessen kann die Performance der Fluxus-Bewegung und der Happenings als Weiterentwicklung der Kunstpraxis der SI gesehen werden. Die konstruierten Situationen der Fluxus- und Happening-Künstlerinnen hatten vor allem die Intention, das Publikum aus ihrer passiven Rolle zu reißen und zu aktiven Protagonistinnen zu machen. Signifikant für den künstlerischen Aktivismus waren neben dem Fluxus die Performances innerhalb der Happenings, die von Allan Kaprow bereits in den 1950er Jahren entwickelt wurde. Er bezeichnete seine Happenings als "participation performance"⁶¹, bei der sowohl das Publikum als auch alltägliche Gegenstände einbezogen wurden. Allan Kaprows "18 Happenings in 6 Parts" weisen gewisse Ähnlichkeiten zu den konstruierten Situationen auf. Typisch hierfür war die Zweckentfremdung von Örtlichkeiten, bei der sich die Praxis des Happenings der Theorie der Situationisten anglich:

"Das bewusste räumliche Heraustreten der *Happening*-Kunst aus den Galerien, Museen oder Theaterhäusern zugunsten von Umgebungen, die keinerlei künstlerische Bezüge aufweisen, entspricht ebenfalls den Bedingungen einer *konstruierten Situation*. [...] Darüber hinaus zeigt die Tatsache, dass die *Situationisten* selbst die Pariser Straßenschlachten im Rahmen der Maiunruhen 1968 als realisierte konstruierte Situation ansahen und Studentenrevolten später immer wieder auch als *Happening* bezeichnet wurden, eine weitere Parallele auf."⁶²

Für viele künstlerische Aktivistinnen bewährte sich die Form der Performance aus verschiedenen Gründen. Nina Felshin begründet dies dahingehend, dass "because their [Performances, Anm.] openness and immediacy invites public participation and can act as a magnet for the media."⁶³

Während der 1960er und 1970er beteiligten sich unzählige gegenkulturelle Gruppen an kreativem, Medien nützenden und performativem Aktivismus. Die damals eingesetzten Strategien gelten als grundlegend für den heutigen Aktivismus. Eine

⁶¹ vgl. ebd., S. 18

⁶² Fuchs, S. 30

⁶³ Felshin, S. 18

handlungsleitende Erkenntnis war, dass Zeitschriften und vor allem das Fernsehen nicht nur Nachrichten und Bilder transportieren, sondern auch öffentliche Debatten auslösen und somit meinungsbildendes Potential haben. Nina Felshin bemerkt hierzu: "It is not surprising, therefore, that civil-rights leaders learned to stage demonstrations and confrontations for the media"⁶⁴ (vor allem Abbie Hoffman).

In den 1960er und 1970er Jahren waren viele politische und gegenkulturelle Gruppen daran beteiligt, in kreativer Form einen Medienaktivismus zu betreiben, wie zum Beispiel Abbie Hoffman, der neben den Situationisten zu den Protagonisten des Medienaktivismus zählt, sowie auch die Yippies (Youth International Party). Ironischerweise führte diese Mediennutzung in ein Jahrzehnt der Medienmanipulation.

Die 1980er Jahre waren vor allem durch der Manipulationsbereitschaft der Medien gekennzeichnet. Sowohl links- als auch rechtsorientierte Aktivistinnen teilten diese Bereitschaft. Dabei wurden von den künstlerischen Aktivistinnen in erster Linie die Formen und Konventionen der kommerziellen Reklame und die Übermittlung von Nachrichten nachgeahmt. Dies führte zu einer Verbreitung von aktivistischem Gedankengut in kommerziellen Räumen. Die Nützung von öffentlichen Reklameplätzen garantierte den Aktivistinnen ein breites, vielfältiges Publikum. Zudem ist die Nutzung des Potentials und die Reichweite von öffentlichen Medien eine reizvolle Strategie für künstlerischen Aktivismus. Diese so genannten Medienstrategien waren zwar äußerst einflussreich (auch für die Methode des Culture Jamming), müssen jedoch auch kritisch betrachtet werden (so wie die Rolle der Medien im Allgemeinen).

"In their use of the media and its accompanying language, activist artists are perhaps equally indebted to that critical postmodernist art that addressed the media's role in shaping dominant cultural representations. In short, media became a national cultural obsession in the 1980s, and virtually no one since then has escaped its power and influence."⁶⁵

Zumal es, wie schon erwähnt, in den 1970er Jahren bereits Erscheinungen des künstlerischen Aktivismus gab und trotz des Bewusstseins der Möglichkeit,

⁶⁴ ebd., S. 14

⁶⁵ ebd., S. 16

Aktivismus und Kunst zu verbinden, verbreitete sich die Praxis jedoch erst in den 1980er Jahren als eigenständige Kunst. Dies kann als Antwort auf die konservative Strömung (die sowohl die politische als auch die künstlerische Welt dominierte) und die durchdringende Einflusskraft der Medien und der Werbung auf die Gesellschaft zurückgeführt werden. Nina Felshin argumentiert diese Entwicklung im Zusammenhang mit der damaligen Politik:

"in response to the conservative forces that dominated both the political world and the art world, the increased incidence of activism on both the left and the right and the pervasive influence of media and public-relations packaging."⁶⁶

Die Theorie der "Transversalität" manifestierte sich zunehmend in der künstlerischen Auseinandersetzung. Die transversale Linie sollte in der Praxis die horizontalen Kontroll-Netzwerke (wie zum Beispiel die Medien) durchkreuzen. Gerald Raunig erkennt diese Logik bereits innerhalb revolutionärer Gruppen in den 1968er Jahren in Form von Verkettungen, doch dem zu trotz

"blieb doch die Theorie der Transversalität in den frühen 1970ern recht abstrakt und wurde hauptsächlich als defensives Argument gegen die Strukturalisierung, gegen die bürokratische Selbstverstümmelung von Subjektgruppen vorgebracht. [...] Erst mit den späten 1980ern entstanden erste Wellen transversaler Projekte [...]."⁶⁷

Am deutlichsten widmete sich die 1987 gegründete Anti-AIDS-Plattform ACT UP dieser Theorie. Die 1980er Jahre symbolisierten, durch die Wahl von Ronald Reagan zum Präsidenten der USA, die aufkommende Macht des so genannten "rechten Flügels". Dazu zählen auch die fundamentalen Christen, Televangelisten und deren Organisationen, wie zum Beispiel Jerry Falwell's Moral Majority. Die religiösen Rechten und die konservative Politik des Präsidenten bestimmten in entscheidender Weise das politische Klima des Landes. Diese politische Kraft, so schreibt Nina Felshin, wirkte unausweichlich auf die Kunst zurück:

"The erosion of democracy, in both the dismantling of social programs and the promotion of initiatives favoring the wealthy during the Reagan-Bush years, led to increased polarization of the rich and the poor, the powerful and the powerless, and the left and the right. Activists on the left were mobilized by such issues as the [...] federal government's resounding silence in response to the AIDS crisis, censorship, and further disenfranchisement of already marginalized sectors of society."⁶⁸

⁶⁶ ebd., S. 23

⁶⁷ Raunig, S. 187

⁶⁸ Felshin, S. 23f

Themen waren dabei die Affären in Zentralamerika, Apartheid in Südafrika oder aber auch die Attacken der "New Right" gegen Homosexuelle und Feministinnen. Die rasche Verbreitung von AIDS zog eine Protestwelle mit sich, die viele Gruppen (allen voran ACT UP⁶⁹) mobilisierte, um den Kampf gegen den tödlichen Virus aufzunehmen, sowie um auf die Nachlässigkeit der Regierung und der Gesellschaft aufmerksam zu machen.

"In March 1987, a radical coalition of queer activists converged on Wall Street. Their target: 'BUSINESS, BIG BUSINESS, BUSINESS AS USUAL!!!' It was ACT UP's first demo. Through innovative use of civil-rights-era non-violent civil disobedience, guerrilla theatre, sophisticated media work, and direct action, ACT UP helped transform the world of activism. Countless groups would build on their methods over the next fifteen years."⁷⁰

Während der 1980er Jahre entwickelten künstlerische Aktivistinnen eine kulturelle Form, die sowohl kritische und ästhetische Praktiken, wie auch Elemente des politischen Aktivismus und das Organisieren von Communities, vereinte. Die Aktivistinnen widmeten sich zu dieser Zeit nicht nur dem bloßen in Frage stellen, sondern, "these artists engage in an active *process* of representation, attempting at the very last to 'change the conversation,' to empower individuals and communities, and ultimately to stimulate social change."⁷¹

Die Aktivistinnen, die sich für soziale Veränderungen stark machten und deren Kunstpraxis dazu tendierte, sich mit dem sozialen Leben zu verketten, schürten revolutionäre Tendenzen, die sich in den 1990er Jahren zum Ausdruck kamen.

In Österreich konnte man diese Tendenzen vor allem im Ernst-Kirchweger-Haus (EKH) beobachten, wo 1994 das VolkTheater Favoriten gegründet wurde.

Die Theaterpraxis im EKH entstand aus der Idee, das Haus sowohl effizient zu nützen, als auch aus Spaß an Veranstaltungen, die durch performative und sprachliche Elemente erweitert werden sollten. Zu Beginn wurden Opern inszeniert, die sich beispielsweise Oper von "Bettlern für Bettler", "Hundsoper" oder "Trip-Hop Oper" nannten⁷². Nachdem eine erfolgreiche Inszenierung der "Dreigroschenoper" über die Bühne gegangen ist, wurde an einer feministischen Erarbeitung Heinrich

⁶⁹ Aids Coalition To Unleash Power (<http://www.actupny.org/> Zugriff am 6. August 2008))

⁷⁰ Rofes, Eric: Creating a new literature for a new era of community organizing. S. i

⁷¹ Felshin, S. 24

⁷² vgl. Raunig, S. 189

von Kleists "Penthesilea" mit transversalen, queeren Konzepten, experimentiert. Neben feministischen Ansätzen ging es dem aktivistischen VolxTheater außerdem um die europäische Migrationspolitik. Es fanden Aktionen statt, die schließlich zum Projekt der VolxTheaterKarawane führten. Gerald Raunig schreibt über diese folgendes:

"Diese situativen Interventionen überwinden zusehends die genrebedingten Beschränkungen der theatralen Praxis und begründen eine Kompetenz der kollektiven Spontaneität und schnellen Adaption, die sich in den späteren Karawanenprojekten kontinuierlich ausbreitet."⁷³

Die Auseinandersetzungen mit der Form und Funktion des Theaters spiegelten sich in den politischen Projekten des VolxTheaters⁷⁴ wieder. Grenzüberschreitungen bezogen sich auf das soziale Leben, in dem Ausgrenzung und Ausschlüsse von Migrantinnen zu finden sind. Die VolxTheaterKarawane kann dem noborder-Netzwerk und der Antiglobalisierungsbewegung zugehörig gesehen werden, die noch eingehend beschrieben werden.

1 | 2 | 4 Die globalisierungskritische Bewegung

Von Beobachterinnen des Zeitgeschehens wird die Widerstandsbewegung, die Anfang der 1990er Jahre weltweit sichtbar wurde, als "Antikapitalismus"- oder "Antiglobalisierungsbewegung" bezeichnet. Außerdem werden Bezeichnungen wie "prodemokratisch" oder "Bewegung für soziale Gerechtigkeit" ("Global Justice Movement") angeführt. Noam Chomsky sieht die Strömung als "die erste realistische Aussicht auf eine echte Internationale"⁷⁵. T.V. Reed hingegen bezeichnet die Bewegung in seinem Buch "The Art of Protest" als "transnational movement against corporate globalisation"⁷⁶, das seit den Demonstrationen in Seattle im November 1999 deutlich gezeigt hat, wie stark die Kraft gegen die Ungerechtigkeiten der globalen Verteilung von Wohlstand, Macht, Gesetze und Ressourcen ist:

"In addition to being a successful direct action, it served as a kind of de facto summit meeting of hundreds of groups critical of the impact of the 'neoliberal' economic

⁷³ ebd., S. 198

⁷⁴ vgl. dazu: Müller, Regine: Posse! Theatrum Mundi und performative Handlungsmacht.

⁷⁵ Kingsnorth, Paul: Global Attack! S. 86

⁷⁶ vgl. Reed, T.V.: The Art of Protest. S. 241

policies they saw devastating the planet and increasing the chasm between the rich and the poor."⁷⁷

Prinzipiell kann man von einer Protestkultur sprechen, die sich durch neue Technologien und Taktiken auszeichnet. Neuartig sind dabei die Organisationsstrategien, die durch neue Kommunikationsformen möglich geworden sind. Mit der Hilfe des Internets wuchs die Bewegung innerhalb von kurzer Zeit auf Millionen von Mitgliedern, die sich oppositionell zum Establishment positionierten. In dem Buch "Global Attack!" bezeichnet Paul Kingsnorth das Phänomen sogar als "die größte politische und soziale Bewegung seit Generationen, vielleicht die größte aller Zeiten. Und sie will die Welt verändern."⁷⁸

Obwohl es verschiedene ideologische Standpunkte der Aktivistinnen gibt, ist der Referenzpunkt der verschiedenen Gruppen deren kritische Haltung gegenüber der neoliberalen Globalisierung und dem Kapitalismus, der seit dem Zusammenbruch des Ostblochs als bestimmender Faktor der Weltordnung gilt. Folgen, wie die rasante Umstrukturierung der Welt- und Wirtschaftsordnung, treten durch soziale, politische, wirtschaftliche und technische Veränderungen hervor. Durch die Vorrangstellung des Kapitalismus wurden traditionelle Strukturen, alte Modelle, Sicherheiten und nationale Gegensätze angegriffen. Auch wenn Umwelt-, Frauen-, Arbeiterinnen- und Minderheitengruppen sich gemeinsam gegen die Globalisierung wehren, so bedeutet dies jedoch nicht, dass deren Inhalte in sich widerspruchsfrei sind. T.V. Reed beschreibt die gemeinsame Haltung der Globalisierungsgegnerinnen folgendermaßen:

"The protesters believe there is another way to do it, or rather many other ways to do it, based on the principle that the millions of people currently excluded from decisions that dramatically affect their lives should have a say in what a global network of economies, governments, and cultures should look like. [...] And they argue that far from bringing democracy with it, as promised, 'free trade' has more often undermined democracy in the developing world as governments use increasingly repressive measures to manage the social disruption caused by structural adjustment."⁷⁹

⁷⁷ ebd., S. 241

⁷⁸ Kingsnorth, S. 86f

⁷⁹ Reed, S. 245

Der Aktivist Eric Rofes widmete sein Leben der sozialen und politischen Gerechtigkeit und führt im Buch "From ACT UP to the WTO" eine Beschreibung der neuen Bewegung an:

"Changes in communications technologies and economic restructuring have vastly increased the mobility of capital, crating unprecedented impacts on local communities and whole nations, opening the door for a radical transfer of information and wealth from public to private through the patenting of life, the privatization of government functions, and the concentration of wealth (cp. Naomi Klein). It follows that these shifting boundaries between public and private space are radically changing the relationship between civil society and the state."⁸⁰

Für den kulturellen Widerstand der Aktivistinnen der Bewegung für mehr soziale Gerechtigkeit sind im Groben vier Faktoren der Globalisierung von besonderer Bedeutung: die verschwimmenden Grenzen zwischen 1., privatem und 2., öffentlichem Raum; 3., die Veränderungen in der Demographie und 4., die gravierenden Einkommensunterschiede. Die Veränderungen schlagen sich unmittelbar auf das gesellschaftliche Leben der Menschen nieder: öffentliche Plätze werden zu privaten Einkaufszentren, Gene und Samen werden künstlich verändert und patentiert, das elementarste Nahrungsmittel Wasser wird zur Ware und nicht zuletzt beugen sich Politikerinnen und Regierungen dem Kapitalismus.

Von diese Globalisierungsprozessen profitieren vor allem die Konzerne. Eric Rofes beschreibt in dem Aufsatz "Urban protest and community building in the era of globalization" globale Prozesse am Beispiel von Großstädten (wie New York City):

"Corporate globalization has steamrolled countless communities as neighbourhoods lose ground to Gap, Starbucks, Wal-Mart and other chain stores. Mom-and-pop businesses are closed in large numbers; community gardens are bulldozed; and meeting places are replaced with fences and entrance fees, as public spaces are steadily privatized. Today, corporate globalization whitewashes the urban and cultural landscape, pushing the poor and dark-skinned out."⁸¹

Das so genannte noborder-Netzwerk widmet sich besonders den "Revitalisierungen" von urbanen Gegenden. Gerald Raunig veranschaulicht die Problematik des Phänomens der inneren Grenzen als

"Ausformungen in den ökonomisch und 'sicherheitspolitisch' bedingten Umstrukturierungen der urbanen Zentren [...], mit verschiedenen Aspekten von der

⁸⁰ Rofes, Eric: Urban protest and community building in the era of globalization. S. 2

⁸¹ ebd., S. 4f

Privatisierung öffentlichen Raums über die Durchkommerzialisierung von urbanen Shopping-Zones bis zur Errichtung von *gated communities*."⁸²

Orte, die für die Konsumation in Anspruch genommen werden, stellen sich oftmals als überwachte Räume heraus, wodurch neue Grenzen entstehen und Fragen der Inklusion und Exklusion aufwerfen. Die zentrale Auseinandersetzung des Netzwerks liegt in der Haltung gegenüber den verschiedenen europäischen Zonen, die von Kontrollregimes gesteuert werden mit der Aufgabe, Migrationsmobilität weitgehend einzudämmen.

Die Aussage "No Border, No Nation" ist bislang freilich eine utopische Forderung, denn mit der Praxis der Überwachung und des Konsums ist gesellschaftlich nur schwer zu brechen. Dennoch trägt der Slogan den zentralen Aspekt des Netzwerks in sich: Es geht dabei weniger um eine Aufhebung der Grenzen, sondern vielmehr um "Strategien der Thematisierung, des Sichtbarmachens [und] schließlich des performativen Öffnens von Grenzen."⁸³

An diesem Punkt trifft das noborder-Netzwerk auf die Überzeugungen der Globalisierungskritikerinnen: Im Zuge der Globalisierung gewinnen die Grenzen und die Migrationsströme immer mehr an Bedeutung. Prinzipiell, so Gerald Raunig, ist die Tendenz, die Grenzen aufzulösen ein ideologisches Konzept der neoliberalen Globalisierung und wird vom noborder-Netzwerk dahingehend kritisiert, dass viele Grenzen dadurch nicht verschwinden, sondern nur unsichtbar werden. Grenzen werden hierbei als Raum der Möglichkeiten für eine radikale Gegenbewegung verstanden.

"In diesem Zusammenhang ist auch der Begriff der Grenzüberschreitung nicht mehr als Bewegung von einer Identität zu einer wesentlich anderen zu verstehen, die durch eine tendenziell absolute Grenze voneinander getrennt wären. Die Überschreitung überwindet nicht die Grenze, um sie zum Verschwinden zu bringen, sie ist – wie schon in einem frühen Text Michel Foucaults 'Über die Transgression' zu lesen – die Geste, die die Grenze *in ihrem Inneren verändert*."⁸⁴

Diese Darlegung wird durch das Beispiel des revitalisierten Times Square und dessen Auswirkungen auf New York City bestätigt. Die Aktivistinnen (wie auch Reverend Billy) sehen ihre Aufgabe darin, diesen Prozessen entgegenzuwirken oder nach Rofes:

⁸² Raunig, S. 223

⁸³ ebd., S. 224

⁸⁴ ebd., S. 229

"at last to blunt capitalism's sharp edges."⁸⁵ Als Antwort auf den Prozess der Globalisierung und als Alternative zu der globalen Elite gilt die Revolte von unten. Diese erstreckt sich über Massenproteste und Streiks gegen Privatisierung, bis hin zu Aufständen. Von einer homogenen Bewegung kann dabei jedoch nicht die Rede sein, da viele Strategien und Taktiken so unterschiedlich sind. Die einzelnen Personen, die man zu dieser Bewegung zählt und deren Strategien, sind durch eine Auseinandersetzung im Einzelnen weitaus aufschlussreicher, als der Blick auf die gesamte Bewegung (die sich in Form von Massendemonstrationen präsentiert).

Medial wurde die Entstehung der globalisierungskritischen Bewegung im Zuge zweier Auslöser aufbereitet: Zum einen wurden die zapatistischen Aufstände⁸⁶ ab 1994 als revolutionärer Kampf geführt und zum anderen zählte der Anti-WTO-Protest 1999 in Seattle (der als legendärer "Battle of Seattle" in die Geschichte einging) als "Ursprung" der globalisierungskritischen Bewegung.

Auf die Ausschreitungen in Seattle folgte die Entstehung einer neuen, weltweiten Revolte. Viele Mitglieder dieser Bewegung sehen in den Ereignissen in Seattle eine soziale Bewegung, die noch größer ist als die Bewegung(en) der 1960er Jahren.

Interessant für diese Arbeit ist die Auffassung des "Carneval against Capital(ism)", der mit dem Geist der Cultural Resistance und den Strategien des Direct Action Network oder der Gruppe Art and Revolution in Seattle zelebriert wurde. T.V. Reed beschreibt diese kulturelle und künstlerische Komponente der neuen Bewegung, anhand der Aktionen in Seattle, folgendermaßen:

"The cultural resistance actions built upon a growing tradition of 'festive resistance' on the left, much of it connected to the reclamation of public space. One key part of this movement has been the network called Reclaim the Streets (RTS). Begun in the United Kingdom, Reclaim the Streets groups have spread their style of political-cultural action in the streets around the world."⁸⁷

Die so genannte "Schlacht in Seattle" wurde mehr oder weniger zu einem Modell für eine neue Welle von Protesten.

"Durch die medial vermittelten und weltweit distribuierten Bilder von Massendemonstrationen und Straßenkampf entstand schließlich auch der Eindruck

⁸⁵ Rofes, Eric: Urban protest and community building in the era of globalization. S. 5

⁸⁶ vgl. Kingsnorth, S. 9-65

⁸⁷ Reed, S. 256f

einer Bewegung, deren Ausdrucksformen unabhängig von spezifischen sozialen Strukturen und regionalen Unterschiede zwischen den Americas und den verschiedenen Zonen Europas als zu einer einheitlichen 'Protestkultur' verschmolzen rezipiert wurden. [...] Ungeachtet der ideologischen Diskrepanzen [...] entwickelte sich das wirkungsmächtige Bild *einer* Bewegung, von der schwer zu sagen ist, ob es nur die Medien immer wieder aufgriffen, oder ob nicht auch die AktivistInnen ihrerseits diese medial vermittelte Bild als vereinheitlichte Folie für ihre Aktionen wiederholt reproduzierten."⁸⁸

2001, drei Jahre nach der "Schlacht" in Seattle, fand der G8-Gipfel in Genua statt, der ähnlich wie der Anti-WTO-Protest zu gravierenden Ausschreitungen führte. Die österreichische VolxTheaterKarawane hatte bereits Schwierigkeiten bei der Überquerung der Grenze zu Italien um an dem G8-Gipfel teilzunehmen. Prinzipiell ist die Karawane durch den Begriff des "Nomadischen" zu der Ideologie des noborder-Netzwerks zugehörig. Während der noborder-Tour der transnationalen Karawane wurden Inhalte wie Recht auf Bewegungsfreiheit, der Widerstand gegen die Abschottungspolitik in Europa und die Illegalisierung von AsylwerberInnen thematisiert. Gleichzeitig wurde in Genua ein Einreiseverbot für globalisierungskritische AktivistInnen verhängt. Nicht nur das noborder-Netzwerk, sondern auch die Globalisierungskritik erlebte im Jahr 2001 heftige Reaktionen.

"Schon vor Genua und 9/11 wurde verstärkt an der europaweiten Zusammenarbeit der Polizei in Sachen europäinchenpolitischer Überwachung von GlobalisierungsgegnerInnen gearbeitet, unter anderem mit schwarzen Listen, Einreiseverboten, etc. Mit [...] Genua erreichten Repression und Polizeigewalt gegen die Antiglobalisierungsbewegung die höchste Eskalationsstufe. Damit war ein Höhepunkt des Phänomens erreicht worden, das auch 'Gipfelkampf' genannt wurde, gleichzeitig ein Wendepunkt in den Organisationsweisen der Antiglobalisierungsbewegung."⁸⁹

Einige Wochen nach Genua, am 11. September 2001, spitzte sich die Lage endgültig zu. Die Anschläge auf das World Trade Center in New York City führten zu weltweiter Zusammenarbeit der Überwachungseinrichtungen, die auch gegen die AktivistInnen vorgingen. Der so genannte "War against Terror" machte in während dieser Zeit in vielen Städten das Recht auf öffentliche Demonstrationen unmöglich.

⁸⁸ Raunig, S. 216

⁸⁹ ebd., S. 219

1|2|5 Ausblick: "Will the Revolution Be Cybercast?"

Protest findet heutzutage vermehrt auch im Internet statt. Neue Technologien greifen nicht nur stark in die Organisation und Strategien der Aktivistinnen ein, sondern schaffen zumal auch neue Räume für Widerstand. Eine Auswahl davon ist: urbaner Protest, Community Organizing und die Bildung von Kooperationen und Koalitionen. Mittlerweile kann man die Bewegung als ein Netzwerk von Netzwerken, die über das Internet miteinander verbunden sind, bezeichnen. Die Verbindung zwischen der Bewegung und den neuen Cyberkulturen ist unbestritten. Durch das Potential des Internets, das zugleich Vernetzung und Mobilisierung ermöglicht, wird die neue Bewegung von vielen Aktivistinnen als Modell gesehen, wie "Globalisierung von Unten" aussehen könnte. Demonstrationen als Aktionen im real-öffentlichen Raum sind zwar nach wie vor bedeutsam - nicht zuletzt um andere Aktivistinnen auch in nicht-virtuellen Räumen zu begegnen, dennoch findet nun Aktivismus auch im virtuellen Raum statt. Viele Gruppen verwenden das Internet um Störungen oder Veränderungen herbeizuführen. Dabei sind das "Electronic Hippies Collective" oder das "Electronic Disturbance Theater" zu nennen.⁹⁰

Das Internet begünstigt die Organisationsform und die Strategien des gegenwärtigen Aktivismus und bietet eine Möglichkeit für alternative Informationsverbreitung (wie zum Beispiel die Plattform Indymedia). Somit ist das Internet für die Arbeit der Aktivistinnen von großer Bedeutung. T.V. Reed warnt in diesem Zusammenhang aber auch davor: "If corporate media have their way, the Internet will be turned into a broadcast medium like television rather than the relatively open-ended, interactive medium it remains today."⁹¹

1|3 Formen und Methoden des künstlerischen Aktivismus

Die verschiedensten Formen des Aktivismus als kulturelle Praxis beziehen sich auf Gruppen, die bestimmte Charakteristika aufweisen: zum einen wird der öffentlichen Raum genutzt um sozio-politische und kulturell bedeutsame Themen anzusprechen.

⁹⁰ vgl. Reed, S. 272f

⁹¹ Reed, S. 276

Zum anderen wird die Partizipation eines Kollektivs, einer Gemeinschaft oder der Öffentlichkeit gefördert, um eine soziale Veränderung herbeizuführen. Welche Umstände es zu verändern gilt, hängt meist von der Organisation und deren Einbettung in der Kultur ab.

Politische Kunst, wie zum Beispiel politisches Theater oder künstlerischer Aktivismus, grenzt sich nicht nur durch die Inhalte ab, sondern auch durch die Methoden, Strategien und aktivistischen Ziele von anderen Formen des Aktivismus ab. Nina Felshin begründet Kunstform des künstlerischen Aktivismus, der in dem Buch "But Is It Art?" behandelt wird, wie folgt:

"Activist art, in both its forms and methods, is process- rather than object- or product-oriented, and it usually takes place in public sites rather than within the context of art-world venues. As a practice, it often takes the form of temporal interventions, such as performance or performance-based activities, media events, exhibitions, and installations."⁹²

Eine elementare Methode besteht in der Mediennutzung, wie zum Beispiel Werbeflächen (vergleiche die "Billboard Liberation Front"⁹³).

Gegenwärtig hält das Medium Internet eine Reihe an Möglichkeiten für Aktivistinnen bereit. Für eine eingehende Beschäftigung mit dem Thema Internet sind die Veröffentlichungen⁹⁴ des Critical Art Ensembles zu nennen, die sich diesem Thema widmen. "Electronic Civil Disobedience" ist die Fortsetzung von "The Electronic Disturbance" und behandelt virtuelle Resistenz; ebenso das Buch "Digital Resistance". Ein interessantes Beispiel für die Nutzung des Internets ist außerdem das Kollektiv "etoy", das durch das Internet subversive Kunst betreibt, wie in Nina Fuchs' Diplomarbeit beschrieben wird.

Subversive Kunst wird auch von Reverend Billy betrieben, sowie den Culture Jammern. Inwiefern Reverend Billy sich an die Situationisten anlehnt, wird im letzten Kapitel besprochen. Für den Augenblick soll ein allgemeiner, kurzer Blick auf die Künstlerin als Aktivistin geworfen werden.

Generell kann man die Auffassung von künstlerischen Aktivistinnen anhand der Situationistischen Internationale festmachen. Nina Fuchs schreibt diesbezüglich:

⁹² Felshin, S. 10

⁹³ <http://www.billboardliberation.com/> Zugriff am 14. Juli 2008

⁹⁴ <http://www.critical-art.net/books/index.html> Zugriff am 14. Juli 2008

"Ein neues Verständnis künstlerischer Aktivität ermöglichte erstmals den praktischen Eingriff des Künstlers in gesellschaftliche und politische Prozesse. Die *Situationisten* versuchten diese heute von Netzkünstlern wie *etoy* gelebte Entwicklung schon während der 50er-Jahre umzusetzen."⁹⁵

Die Künstlerin als Aktivistin war ein gänzlich neues Rollenbild das in den Medien auftauchte. Parallel dazu veränderte sich auch das Bild der Medien. Die von der SI getätigte Kritik an der verzerrten Wahrheit der Berichterstattung und die kapitalistischen Strukturen der Massenmedien trugen zu dem Bild der Medienaktivistinnen bei. Ausschlaggebend waren schließlich die Nutzung von neuen Technologien und die kunsttheoretische Grundlagenforschung.

Passend zu den Culture Jammern "Adbusters", vertraten die Situationisten die Auffassung, dass die medial verkauften Wahrheiten höchstwahrscheinlich nicht wahr sind. Die Erzeugung von Scheinwahrheiten seitens der Situationisten und der Culture Jammern, "die sich bei künstlerischen Aktionen jedoch häufig – für den Außenstehenden sichtbar und nachvollziehbar – als absurdum führen, um so ironisch auf parallele Strukturen in der Medienwelt"⁹⁶ hinzuweisen, entspricht der Nützung den neuen technischen Möglichkeiten und kann als *Détournement* bezeichnet werden. Reverend Billy kann ebenso als ein künstlerischer Aktivist (oder Cultural Guerilla, Spaßguerilla, Culture Jammer) bezeichnet werden.

Störungen (wie bei dem Critical Art Ensemble und Reverend Billy), Manipulierung und Veränderung (bei den Culture Jammern) sind wichtige Inhalte des künstlerischen Aktivismus, der sich mittlerweile zwangsmäßig auch auf das Internet ausbreitet (von Hactivismus bis zu den Kommunikationsguerilla). All dies kann als ein Konstruieren von Situationen verstanden werden. Die Bezeichnung "*Détournement*" eignet sich für die Beschreibung dieser Praxis.

Im Zuge der Etablierung des künstlerischen Aktivismus entstand eine Debatte über die "new public art". Hinterfragt wurde dabei, inwiefern die Community oder die Öffentlichkeit ein Schauplatz ist, auf den Künstlerinnen angewiesen sind. Doch wie lässt sich dieser öffentliche Schauplatz definieren? Nina Felshin bietet dazu folgende Definition an:

⁹⁵ Fuchs, S. 34

⁹⁶ ebd., S. 36

"I would suggest that the expanded or inclusive notion of site, as delineated by theorists of the 'new public art,' is instead part of a broader, contextualizing urge that has influenced many sectors of the art world, as well as the culture at large, since the late 1960s."⁹⁷

Ein weiteres Merkmal der Praktiken des künstlerischen Aktivismus ist die gemeinschaftliche, kollektive Komponente. Die Kollaboration der Künstlerinnen kann einerseits darauf zurückgeführt werden, dass der Künstlerinnen-Kult von den Kunstschaffenden selbst abgelehnt wurde und die Aktivität innerhalb einer Gruppe (ohne einzelner Autorenschaft) von den künstlerischen Aktivistinnen bevorzugt wurde. Für Nina Felshin kann durch diese Praxis zudem eine gewünschte Situation hergestellt werden: "when activist artists extend their collaborative way of working to an audience or community, the process takes the form of a similarly inclusive activity – public participation."⁹⁸

Die Projekte der Aktivistinnen beziehen sich meistens auf relevante Themen, die innerhalb einer Community bearbeitet werden. Die Mitglieder einer Community fühlen sich dieser zugehörig und äußern deren Mitwirken. Dieses Selbstbewusstsein herrscht vor allem auch im Straßen- und Communitytheater und dient der Identifizierung mit einem größeren Ganzen.

"Individuals are empowered through such creative expression, as they acquire a voice, visibility, and an awareness that they are part of a greater whole. The personal thus becomes political, and change, even if initially only of community or public consciousness, becomes possible."⁹⁹

1 | 3 | 1 Gegenkultur

Die hier folgende Auseinandersetzung mit Kultur als bestimmender Faktor in der Dynamik des Widerstands, des Aktivismus oder der Opposition gegenüber einer Kultur wird anhand der theoretischen Ausführungen Theodore Roszaks (mit seinem Standardwerk "Gegenkultur") und Stephen Duncombe (Professor, Aktivist und Mitglied der Gruppe Reclaim the Streets, NYC), der sich wissenschaftlich mit Cultural Resistance auseinandersetzt, aufgezeigt.

⁹⁷ Felshin, S. 22

⁹⁸ ebd., S. 12

⁹⁹ ebd., S. 12

Theodore Roszak erarbeitete das Phänomen der Gegenkultur anhand der Jugendkultur, die sich durch alle Epochen hindurch in gewissem Maße oppositionell - sowohl zur Elterngeneration, als auch dem (von den Eltern mitgestalteten) Establishment - positionierte (vergleiche auch die Romantische Jugendbewegung).

Das 1971 veröffentlichte Buch (im Original: "The Making of a Counter Culture") nimmt sich der Jugendbewegung der 1960er Jahre an und versucht Gründe für diese oppositionelle Haltung herauszuarbeiten. In der Analyse der Gegenkultur finden sich (trotz des frühen Entstehungsjahrs) immer noch aktuelle Aspekte. Über die Wichtigkeit der Auseinandersetzung mit Gegenkultur, schreibt Roszak:

"ich wüßte nicht, wo sonst, außer bei den protestierenden Jugendlichen und ihren Nachfolgern in den nächsten Generationen, die radikale Unzufriedenheit und der Erneuerungswille zu finden wären, die unsere fehlorientierte Gesellschaft in einen Zustand versetzen könnten, durch den menschliches Wohlbefinden ermöglicht würde. Im Milieu der Gegenkultur entwickeln sich alternative, aber äußerst ungesicherte Zukunftsansätze."¹⁰⁰

In Roszaks Definition von Gegenkultur werden nur bestimmte Jugendgruppen dieser Bewegung zugeordnet¹⁰¹:

"Im Augenblick [1971, Anm.] umfaßt die Gegenkultur, von der ich spreche, nur eine kleine Minderheit der Jugendlichen und eine Handvoll ihrer erwachsenen Mentoren. Nicht zu ihr gehören jene konservativen Jugendlichen, für die etwas weniger Wohlfahrtstaat und etwas mehr von der alten Religion (zusammen mit einer Verstärkung des Polizeieinsatzes) genügen würden, um der Great Society wieder Schönheit zu verleihen. Nicht zu ihr gehören unsere liberalen Jugendlichen, für die der gepriesene Kennedy-Stil noch immer das A und O der Politik ist. Auch die verstreuten altmarxistischen Jugendlichengruppen gehören nicht zu ihr, deren Mitglieder das Erbe ihrer Väter übernommen haben, wie diese in der Asche der proletarischen Revolution stochern und darauf warten, dass sich ein Funke daraus erhebt. Und vor allem gehört auch der weitaus größere Teil der militanten schwarzen Jugendlichen nicht dazu, weil ihre Ziele so ausschließlich ethnisch definiert sind, daß sie – ungeachtet ihrer Dringlichkeit – bezogen auf die gegenwärtige Situation [1971] als im Grunde ebenso rückständig gewertet¹⁰² werden müssen wie die nationalistische Mythendichtung des neunzehnten Jahrhunderts. Auf jeden Fall müßte eine angemessene Untersuchung der Lage der schwarzen Jugendlichen so gründlich vorgehen, daß sie ein eigenes Buch füllen würde."¹⁰³

¹⁰⁰ Roszak, Theodore: Gegenkultur. S. 13

¹⁰¹Wobei die Sichtweise Roszaks bezüglich Frauen und Afro-Amerikanerinnen in vielerlei Hinsicht fragwürdig ist.

¹⁰² Im Original: "...it [the political project, Anm.] has become so for the time being as culturally old-fashioned as the..." Roszak, Theodore: The Making of a Counter-Culture. S. xii

¹⁰³ Roszak, Theodore: Gegenkultur. S. 12f

Prinzipiell beobachtete Theodore Roszak die alternative Bewegung bei den Hippies, den Beatniks und den rebellischen Jugendlichen der 1960er Jahre. Auch wenn Teile der Auseinandersetzung der Gegenkultur vor 40 Jahren antiquiert erscheinen, so finden sich in dem Werk viele Stellen, die aufzeigen, wie relevant die Gegenkultur auch gegenwärtig noch ist. Roszak sieht die Aufgabe und das Potential der Jugend darin, dass sie die Welt, die Technokratie oder die Gesellschaft verändern können. Er geht sogar so weit, zu behaupten, dass nur die Jugend über dieses Potential verfüge. Entscheidend ist hierbei der Gedanke, in welchem Ausmaß die Jugend an der (gegenwärtigen) Protestbewegung teilnimmt, beziehungsweise für diese Notwendig ist und wie Kultur generell eingesetzt werden kann (vor allem in unserer heutigen, medial vielfältigen Welt), um Protest zu artikulieren und Veränderungen herbeizuführen.

Stephen Duncombe (ein so genannter Mentor der neuen Bewegung) sieht nicht nur in der neuen Bewegung eine Vorgehensweise, die mit kulturellen Mittel agiert, sondern eine Vielzahl von Praktiken des Widerstands, die sich aus Kultur, Ästhetik und Politik zusammensetzen. Die (jugendlichen) Aktivistinnen dieser Bewegung sehen Kultur als Werkzeug des Widerstands und üben Techniken aus, die sich laut Duncombe, als kultureller Widerstand (Cultural Resistance) bezeichnen lassen.

Spricht man von einer zeitgenössischen Gegenbewegung, die mit jener, die Theodore Roszak im Zuge der Jugendbewegung der 1960er Jahre untersuchte vergleichbar ist, dann wird diese im Kontext der globalisierungskritischen Bewegung (bei der die Jugend in großem Ausmaß beteiligt ist) am deutlichsten sichtbar. Beschäftigt man sich eingehender mit Konsumkritik, so lassen sich nicht nur Parallelen von 1960 zur Gegenwart ziehen, sondern die Thesen von Roszak (beispielsweise die Kritik an der Technokratie) auf die Gegenwart übertragen. Bill Talen, beziehungsweise Reverend Billy kann als ein Vertreter der Gegenkultur betrachtet werden (zumal er Ende der 1960er Jahre an der Protestbewegung beteiligt war). Außerdem kann sein Aktivismus als kultureller Widerstand beschrieben werden: Er verkörpert nicht nur eine Figur die ein kulturelles Symbol darstellt, sondern seine Aktionen, welche die Absicht haben die (Konsum-)Kultur in gewisser Weise zu beeinflussen oder zu stören, steht in der Tradition des kulturellen Widerstand.

1 | 3 | 2 Gegenkultur als Stätte des kulturellen Widerstands

Kultur im Allgemeinen ist ein sehr weitläufiger Begriff, deshalb erscheint es sinnvoll, die Begriffe der Gegen- und Jugendkultur von Theodore Roszak anzuführen und diese später mit Stephen Duncombes kulturellem Widerstand zu ergänzen.

Rozsak beschreibt in "Gegenkultur" in erster Linie die oppositionelle Haltung der Jugendkultur gegenüber ihrer Elterngeneration. Dieser Generationskonflikt gehört zum menschlichen Leben und gilt als Ursprung radikaler Gesellschaftskritik (Kritik gegenüber der Gesellschaft, die durch Kritik an der Elterngeneration entstanden ist). Die Ausprägungen können dabei von fanatischer Ablehnung, bis hin zu akzeptierenden Haltungen der Kinder reichen. Roszak sieht die Jugendlichen als Protagonistinnen der aktiven Gesellschaftskritik, bei der Risiken auf sich genommen werden müssen, um den Konflikt offen auszutragen. Als Zeitzeuge stellte Roszak fest: "in der gesamten westlichen Welt (sowie auch in Japan und einigen Ländern Lateinamerikas) ist die Jugend die einzige effektive radikale Opposition. Natürlich nicht die gesamte Jugend, sondern vielleicht nur ein kleiner Teil der Studentenschaft."¹⁰⁴

Für Theodore Roszak ist die Technokratie der primäre Angriffspunkt dieser Gegenbewegung. Die Technokratie ist eine Gesellschaftsform, die auf der Industrialisierung aufbaut. Sie gilt als fortschrittliches Ideal, hinsichtlich des Modernisierens, Rationalisierens oder Planens. In diesem Zusammenhang fallen Imperative wie: Zwang zu Effektivität, sozialer Sicherheit, höherer Lebensstandard, Manifestation der menschlichen Fähigkeiten. Vieles davon hat bis heute nicht an Relevanz verloren. Im Gegenteil: immer noch wird diese Gesellschaftsform von der Jugend kritisiert. Roszak erkennt in dem Verhältnis zwischen Technokratie und Gegenbewegung eine gewisse Dominanz der Technokratie:

"Politik, Erziehung, Freizeit, Unterhaltung, die gesamte Kultur, die unbewußten Antriebe und [...] sogar der Protest gegen die Technokratie selbst werden ausschließlich technischen Erkenntnismethoden unterworfen und mit ausschließlich technischen Mitteln manipuliert."¹⁰⁵

Die Technokratie breitet sich generell ohne Widerstand aus. Wenn Misserfolge innerhalb dieser Gesellschaftsform auftreten, dann entstehen Debatten der Parteien,

¹⁰⁴ ebd., S. 20

¹⁰⁵ ebd., S. 25

die sich gegenseitig anfeinden, jedoch wird in der Regel die Technokratie an sich nie in Frage gestellt. Theodore Roszak bezeichnet dieses politische System, das bestimmte Lebensäußerungen und alle Bereiche der Existenz autoritär kontrolliert, als Totalitarismus: "Bei der Technokratie handelt es sich um eine perfekte[re] Form des Totalitarismus, ihre Techniken sind äußerst verfeinert."¹⁰⁶

Das System der Technokratie schließt Kapitalismus ebenso ein, wie Kollektivismus. Gruppen, die das System gefährden könnten, werden laut Roszak, absorbiert. Herbert Marcuse sprach bereits in seinen Studien¹⁰⁷ über autoritäres Verhalten über die Fähigkeit der "Absorptionskraft" der Technokratie: Indem sie Zufriedenheit herbeiführt, wird das Individuum geschwächt, um seine rationale Fähigkeit des Protests auszuleben. Viele Begriffe erscheinen durch die Technokratie für Roszak in einem anderem Licht:

"Wir sagen 'freie Marktwirtschaft'. Aber es handelt sich um ein äußerst restriktives System oligopolitischer Marktmanipulation, das durch institutionalisierte Korruption der größten nutzlosen Rüstungsmaschinerie der Geschichte verpflichtet ist und die Öffentlichkeit verdimmt, indem es sie zu einer Herde zwanghafter Konsumenten macht. [...]

Wir sagen 'Demokratie'. Aber die Wirklichkeit ist ein Spiel mit der öffentlichen Meinung. [...]

Vom Standpunkt der traditionellen Linken aus gesehen lassen sich die hier aufgezählten Schattenseiten des heutigen [1971] Amerika sehr einfach erklären – zu einfach, wie mir scheint. Alles Übel wurzelt ganz schlicht im uneingeschränkten Profitstreben. Hinter dem manipulierten Schein stecken kapitalistische Schurken, die die Gesellschaft nach allen Regeln der Kunst ausbeuten."¹⁰⁸

Technokratie ist nicht nur Produkt des Kapitalismus, sondern auch Resultat der fortgeschrittenen Industrialisierung. Selbst wenn das System des Profits abgeschafft werden würde, die Technokratie bestünde weiter (selbst das Internet als technokratisches Medium würde weiter bestehen).

Die rebellische Jugend beschäftigt(e) sich mit Lösungsansätzen und (gesellschafts-)kritischen Fragen, wie im Manifest, das im Mai 1968 auf dem Hauptportal der Sorbonne in Paris hing, abzulesen war:

"Die kommende Revolution wird nicht nur die kapitalistische, sondern die Industriegesellschaft in Frage stellen. Die Konsumgesellschaft muß zerschlagen

¹⁰⁶ ebd., S. 29

¹⁰⁷ vgl. Marcuse, Herbert: Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft.

¹⁰⁸ Roszak, Theodore: Gegenkultur. S. 38-40

werden. Die entfremdete Gesellschaft muß aus der Geschichte verschwinden. Wir schaffen eine neue und ursprüngliche Welt. Wir wollen die Machtergreifung der Phantasie."¹⁰⁹

Bei Theodore Roszak ist die Frage zentral, weshalb gerade die Jugend der treibende Motor einer Gegenbewegung ist. In den 1960er Jahren konnte die Rebellion der Jugend umso stärker ausgelebt werden, weil die Erwachsenengeneration extrem passiv auf die gesellschaftlichen Umstände reagierte. Die Erwachsenengeneration des Zweiten Weltkriegs nämlich hatte sich ihres Erwachsenseins entledigt und die Verantwortung abgegeben, die Gesellschaft vor Zerstörungen zu retten¹¹⁰. Er schreibt über den Einfluss der kriegsgeschädigten Generation auf deren Jugendlichen: "Neben dem Versagen der Eltern sind noch eine Reihe anderer sozialer und psychischer Faktoren geeignet, die Vorrangstellung der rebellierenden Jugend in unserer Kultur zu erklären"¹¹¹: Mehr als die Hälfte der Bevölkerung war in den 1960er Jahren unter 25 Jahre alt. Die Jugendlichen verfügten über Freizeit und finanzielle Mittel, was zur Folge hatte, dass hierfür eigene Märkte geschaffen wurden. Zudem stieg die Anzahl der Collegestudentinnen von 1950 bis 1964 in den USA um 2,2 Millionen¹¹².

Zu Jugendbewegungen oder -kulturen zählen laut Roszak außerdem die Absolventinnen, die sich noch nicht gänzlich der Arbeitswelt verschrieben haben, sondern auf der Suche nach Arbeit sind, sich auf die so genannte "Great Society" vorbereiten und mit dem System der Elterngeneration konfrontiert wurden.

Zusammengefasst bedeutet dies, dass nicht nur 13-19jährige in die Kategorie der Jugendkultur fallen, sondern auch Midzwanziger, die an der Schwelle zur "Erwachsenenwelt" stehen, sowie erwachsene Radikale, die Jugendliche als Mentorinnen unterstützen und Leitfiguren darstellen. All diese können zugehörig einer Gegenkultur gesehen werden. Dies gilt nicht nur für die 1960er, sondern auch heute in Zeiten der globalisierten Technokratie.

Stephen Duncombe, wenn man es so will, ist ein solcher erwachsener Radikaler. Er verwendet für seine Definition von Cultural Resistance (die auch als kulturelle

¹⁰⁹ vgl. ebd., S. 46

¹¹⁰ vgl. ebd., S. 46f

¹¹¹ ebd., S. 52

¹¹² vgl. ebd., S. 53

Gegenbewegung und Jugendkultur aufgefasst werden kann) einen Kulturbegriff, der Kultur als Ding, Norm, Verhalten, Prozess oder als Sinngebung der Welt fasst. Diese Definition geht zurück auf Raymond Williams¹¹³, ein bedeutender Theoretiker im Gebiet der Cultural Studies. Für Duncombe, der sich auf Williams beruft, ist Cultural Resistance deshalb, eben so wie Kultur, nicht präzise festzumachen¹¹⁴. Kultur ist ein Feld in dem sich Gegenkultur manifestiert und stellt gleichzeitig eine Angriffsfläche dar, die von oppositionellen Jugendlichen attackiert wird.

Weiters versteht Duncombe Kultur als Funktion der Gesellschaft und beschäftigt sich eingehend mit der Bedeutung von Kultur im Feld des Aktivismus. Ohne die Berücksichtigung kultureller Bestandteile kann Aktivismus nicht beschrieben werden. Für den hier betrachteten Aktivismus gilt Kultur als Mittel zum Zweck. Duncombe beschreibt die Funktion der (Pop)Kultur und stellt folgende Verbindung zwischen Kultur und Aktivismus her:

"Culture, in the form of entertainment and information, is one of the leading sectors of the economy. From the artistic directors and software coders to the person who works the counter at the video store, producing and handling culture is now part of our life. The same can be said about consuming. Our leisure time is spent watching TV, going to movies, and playing video games. The idea of a performed cultural world seems second nature to us. Add into this mix the Internet, the virtual world of signs and symbols were an increasing amount of our everyday life takes place, and it's no surprise that activism has embraced culture. Activists have become cultural guerillas because this is the terrain of the battles they fight."¹¹⁵

Die "Cultural Guerillas" oder "Cultural Activists" artikulieren sich durch Cultural Resistance. Eine eingehende Beschäftigung mit Cultural Resistance hilft eine Verbindung von Kunst und Kultur im Kontext des Aktivismus herzustellen. Die angesprochene "performed cultural world" wird am deutlichsten erkennbar, wenn Ausdrücke wie die "Choreographie des Shoppens" (wie bei Bill Talen) erwähnt werden. Die Beschäftigung mit Choreographien wird zeigen, welche Routinen es für Aktivistinnen aufzubrechen gilt.

Kultureller Widerstand fand beispielsweise bei der Punkmusik statt, die ein Bestandteil der radikalen Jugendbewegung in den 1970er Jahren war (oppositionell

¹¹³ Siehe dazu Williams, Raymond: Keywords. A vocabulary of culture and society.

¹¹⁴ vgl. Duncombe, Stephen: The Cultural Resistance Reader. S. 5

¹¹⁵ ebd., S. 333

wiederum zu den Hippies). Duncombe behauptet, dass durch die Musik und das Auftreten der Punkbands (vor allem die Sex Pistols) bei den Jugendlichen ein radikales, politisches Denken hervorgerufen wurde. Vor allem brachte diese Strömung eine Kultur mit sich, die Widerstand unter anderem gegen das Establishment und die Elterngeneration leistete. Nina Fuchs beschreibt im Zusammenhang von Cultural Resistance und Punk den Einfluss der Situationisten:

"Ein Musik- und Jugendkulturgenre, das Mitte der 1970er in New York entstand, der *Punk*, beansprucht für sich ebenfalls, von den *Situationisten* abstammen. [...] Gerade der Geist der Negation, besonders stark spürbar in den frühen Alben der *Sex Pistols*, der Punkband schlechthin, ist als Parallele zu den *Situationisten* zu sehen."¹¹⁶

Außerdem sind die

"radikale Ablehnung der Konsumkultur, die Bildung einer Gegenöffentlichkeit [und –Kultur, Anm.], das Aufzeigen von alternativen Lebensformen [...] sowie der aggressive Angriff auf herrschende Ideologien (wie die der 68-Generation) [...] nur einige Aspekte, die als Umsetzung der *situationistischen* Theorie gewertet werden können."¹¹⁷

Musik gilt als Ausdrucksmittel, das kulturelle und persönliche Probleme kommunizieren kann, sowie über das Potential verfügt, Kultur- und Gesellschaftskritik zu üben. Durch die Inhalte wird Identifikation und Bestärkung ermöglicht, die sowohl für die Musikschaftenden, als auch für die Rezipientinnen kulturell von Bedeutung ist.

Musik als Transportmedium von Inhalten ist jedoch, hinsichtlich der Cultural Resistance, in ihren Möglichkeiten begrenzt. Es kann zwar ein Aufruf zur Revolution geleistet werden, nicht aber einen strategischen Plan entwerfen, der wirklich zu einer Revolution führen könnte. Musik setzt viel mehr Emotionen frei und ist zudem ein fixer Bestandteil von Sub- oder Gegenkulturen, der nicht vorrangig politische Ziele verfolgt, sondern danach trachtet, ein Lebensgefühl zu vermitteln. Dennoch spielt Musik eine große Rolle in der Medialisierung und Kommerzialisierung von Jugendkulturen. Theodore Roszak wirft der Jugendbewegung der späten 1960er vor, dass sie die Massenmedien nicht adäquat nutzten, sondern sich von ihnen einnehmen ließ und den Protest medial verarbeitete (und zunichte machte, betrachtet man das

¹¹⁶ Fuchs, S. 33

¹¹⁷ ebd., S. 33

Bild der Hippies in den Medien "Time Magazine" oder CBS-NBC-ABC, beispielsweise):

"Aber zugleich stellen die Medien gerade die extremsten Formen heraus und bewirken so, daß viele oberflächliche Mitläufer von der Bewegung angezogen werden. Doch was soll die Gegenkultur tun, [...] wenn sensationslüsterne Journalisten, neugierige Touristen und Wochenendmitläufer anrücken? [...] Es gibt sich eine Art zynisches Zudecken des Protests, in dem eine exzessive Berichterstattung erfolgt, und es sieht so aus, als wenn das eine weit gefächerte Waffe in den Händen des Establishments wäre als offene Unterdrückung."¹¹⁸

Gleichzeitig können Medien auf der Seite der Aktivistinnen aber zum kulturellen Kampf gegen das Establishment genützt werden (vergleiche Stephen Duncombe). Die Kommerzialisierung des Protests (wie zum Beispiel bei den Sex Pistols), eine "der Seuchen, die mit der westlichen Zivilisation des 20. Jahrhunderts untrennbar verbunden sind"¹¹⁹, schafft erst die offensichtliche Jugendkultur, die (leider) durch den Konsum bestimmter Waren wieder zum Mainstream wechselt. Gegenkultur findet für Theodore Roszak in jedem Fall in einem Netzwerk oppositioneller Jugendlicher statt und die Gegenkultur betreibt in der Regel immer eine Form von kulturellem Widerstand (welcher Art das auch immer sein mag).

1 | 3 | 3 Was ist kultureller Widerstand?¹²⁰

Theodore Roszak definiert Gegenkultur als: "eine Kultur, die von den wichtigsten Grundsätzen unserer Gesellschaft so stark abweicht, daß sie von vielen gar nicht als Kultur, sondern als barbarische Störung empfunden wird."¹²¹

Stephen Duncombe verwendet den Ausdruck Cultural Resistance "to describe culture that is used, consciously or unconsciously, effectively or not, to resist and/or change the dominant political, economic and/or social structure. But cultural resistance can mean many things and take on many forms."¹²²

¹¹⁸ Roszak, Theodore: Gegenkultur. S. 65f

¹¹⁹ ebd., S. 67

¹²⁰ Siehe dazu ergänzend die Übersicht im Anhang

¹²¹ Roszak, Theodore: Gegenkultur. S. 76

¹²² Duncombe, Stephen: The Cultural Resistance Reader. S. 5

Der Vergleich mit Theodore Roszaks Definitionen funktioniert an dem Punkt, an dem die radikale kulturelle Abtrennung und das Aufeinanderprallen von Lebensvorstellungen zwischen hegemonialer Kultur und der Gegenkultur stattfindet.

Roszaks Gegenkultur ist auf die Erkenntnis zurückzuführen, dass

"das autoritäre Prinzip in unserer Gesellschaft offen oder versteckt in fast allen Bereichen des Lebens [und in der Kultur, Anm.] wirksam ist – von den Bildern der Comic strips bis zur christlichen Theologie, vom Klassenzimmer bis ins Schlafzimmer."¹²³

Die Gegenkultur, die sich weder auf politischer, noch auf persönlicher Ebene der herrschenden Kultur oder Gesellschaft zugehörig empfindet, ist nach Roszak eindeutig auf den schmerzlichen Konflikt zwischen Erwachsenen und Jugendlichen zurückzuführen. Die Jugend schafft seiner Meinung nach durch ihr Wesen eine unwiderrufliche (Gegen-)Kultur: "Nicht selten findet sie [die Jugend, Anm.] ihre Identität in verschwommen Symbolen oder Liedern"¹²⁴ und anderen kulturellen Formen (wie Internetplattformen, Filme, Performances, etc.)

Ein Charakteristikum des kulturellen Widerstands ist die Erzeugung eines (materiellen oder ideologischen) Freiraums, in dem verschiedene Ideen und Praktiken gedeihen können. In Abgrenzung zur dominanten Kultur des Mainstreams, erlaubt dieser Freiraum ein Experimentieren, bei dem politische Aktivistinnen neue Sichtweisen erproben und Ressourcen oder Werkzeuge des Widerstands erarbeiten können. Da Kultur Gemeinschaftlichkeit impliziert, bietet dieser Raum weiters die Möglichkeit, gemeinsam in einer Gruppe politisch tätig zu werden. In der Kultur (und auch beim Widerstand) ist der Aspekt der Community von besonderer Bedeutung: gemeinsam ist man weniger gehemmt, das Gebiet der politischen Resistenz zu betreten. Kultureller Widerstand ermöglicht den Zugang zu politischer Aktivität, indem sie politische Resistenz in sich (selbst) ist:

"Some theorists argue that politics is essentially a cultural discourse, a shared set of symbols and meanings, that we all abide by. If this is true then the rewriting of that discourse – which is essentially what cultural resistance does – is a political act in itself."¹²⁵

¹²³ Roszak, Theodore: Gegenkultur. S. 79

¹²⁴ ebd., S. 83

¹²⁵ Duncombe, Stephen: The Cultural Resistance Reader. S. 6

Negativ gesehen kann kultureller Widerstand ebenso eine Flucht vor Politik bedeuten, indem die Möglichkeit geboten wird, Unzufriedenheit auszudrücken ohne sie aktiv auszuleben. Kultureller Widerstand öffnet somit einen Raum, in dem Utopien einer idealen Gesellschaft heraufbeschworen werden können und die Phantasie, dass alle Probleme von Zauberhand gelöst werden, verbreitet ist. Außerhalb des verträumten Raums ändert sich letztlich jedoch nichts.

1 | 3 | 4 Die Funktionen und Aspekte von kulturellem Widerstand

Primär wird bei Cultural Resistance die Absicht vertreten, eine bestimmte politische Message zu verbreiten. Stephen Duncombe beschreibt vier Funktionen¹²⁶ des kulturellen Widerstands. Zum einen findet kultureller Widerstand durch Inhalte statt, die eine politische Message transportieren, um Veränderungen herbeizuführen. Ähnlich wie die Sex Pistols durch ihre Lyrics ihre Message verbreiteten, so nutzen auch Aktivistinnen verschiedene Medien für sich, um ihre Messages zu transportieren. Zum anderen spielt die Form und Verbreitung des kulturellen Mediums eine wichtige Rolle. Es macht zum Beispiel einen Unterschied, ob ein Songtext gelesen oder gehört wird; ob die CD von einem Mayor- oder Indielabel herausgebracht wurde; oder ob der Song auf einer Party oder bei einem Konzert in einem Stadium gehört wird. Das Medium ist die Message.

Eine weitere Funktion des kulturellen Widerstands bezieht sich auf den Inhalt und die Form, die eine Interpretation ermöglicht. Dabei ist der Interpretation eine entscheidende Funktion zuzuschreiben, wenn es darum geht, die Politik des kulturellen Widerstands zu begreifen. Das Potential und die Intensität der Cultural Resistance ist durch die Interpretation determiniert. Das bedeutet, dass die (politische) Konnotation erst durch die Rezipientin festgemacht wird.¹²⁷

Als vierte Funktion nennt Duncombe das Aktivwerden. Cultural Resistance hat eine politische Funktion, indem durch die Herstellung einer Gegenkultur selbst ein politischer Akt vollzogen wird:

¹²⁶ vgl. die Übersicht zu "Means of Cultural Resistance" im Anhang.

¹²⁷ vgl. Duncombe, Stephen: The Cultural Resistance Reader. S. 6

"In a society built around the principle that we should consume what others have produced for us, throwing an illegal warehouse rave or creating an underground music label – that is creating your own culture – takes on a rebellious resonance. The first act of politics is simply to act."¹²⁸

Um die Aspekte des politischen Engagements innerhalb der Kultur vereinfacht darstellen entwirft Duncombe die Metapher der Waage (scale) um kulturellen Widerstand in gewisser Weise zu messen oder abzuwiegen¹²⁹. Die eine Waage fasst Kultur an sich: wobei eine Waagschale eine Kultur symbolisiert, die zwar politisch aufgeladen ist und ihre Funktion des Widerstands nutzen könnte, jedoch wurde diese Kultur nicht bewusst für Widerstand geschaffen. Die Teilnehmerinnen fassen ihre Kultur nicht als Werkzeug für Protest auf. Die andere Waagschale bezieht sich auf eine Kultur, welche bewusst für politischen Widerstand geschaffen wurde und als solche auch genutzt wird. Zwischen diesen beiden Beschaffenheiten von Kultur kann sich eine Kultur etablieren, die nach Duncombe geeignet ist, um eingesetzt zu werden, sodass etwas entsteht, das nicht beabsichtigt war. Er führt dieses Etwas folgendermaßen an:

"This can cut both ways: culture that was not meant to be rebellious can be turned and used for those political ends and, conversely, culture that was self-consciously fashioned with rebellion in mind can be made to serve very non-rebellious purposes."¹³⁰

Eine weitere Waage deutet die soziale Einheit des kulturellen Widerstands an. Eine Waagschale meint das Individuum, welches für sich isoliert eine Kultur auslebt oder diese sogar erschafft und somit die dominierende Kultur ablehnt - dies geschieht allerdings nur in den Köpfen der Individuen, beziehungsweise in ihrer *kleinen* Welt.

Gegensätzlich zum Individuum meint die andere Waagschale die gesamte Gesellschaft. Ist diese an kulturellem Widerstand beteiligt, so eröffnen sich zwei Möglichkeiten: entweder löst sich die gesamte Gesellschaft auf oder der Widerstand wurde in dieser Gesellschaft des Spektakels (Debord) bereits gedacht und verbunden, sodass die politischen Aktivitäten sinnlos werden (vergleiche kulturelle Hegemonie).

¹²⁸ ebd., S. 7

¹²⁹ vgl. die Übersicht zu "Scales of Cultural Resistance" im Anhang.

¹³⁰ Duncombe, Stephen: The Cultural Resistance Reader., S. 7

Der Raum zwischen den Waagschalen stellt eine Subkultur dar, welche ihre eigenen Werte und Praktiken hat. Meist stellt diese eine Divergenz zu denen der dominierenden Gesellschaft, dar.

Als dritte und letzte beschriebene Waage sieht Duncombe die Ergebnisse des Widerstands an: diese reichen vom würdigen Fortbestand (survival) der Gattung und Kultur, welche sich in der Mitte in Form von Rebellion treffen und das andere Extrem erreichen, welches als Revolution bezeichnet wird. Stephen Duncombe erklärt diese Begrifflichkeiten folgendermaßen:

"Survival is the point at which cultural resistance is merely a way to put up with the daily grind and injustices of life holding on to semblance of dignity. Rebellion is where cultural resistance contributes to political activity against the powers-that-be. [...] Revolution is the complete overthrow of the ruling system and a time when culture of resistance becomes just culture."¹³¹

Eine Frage, die sich aus diesem Zusammenhang ergibt ist, wie kultureller Widerstand angewendet werden kann. Eine Möglichkeit wird nun am Beispiel der Culture Jammer erörtert.

1 | 3 | 5 Culture Jamming

Culture Jamming ist keine neue Bewegung, sondern ein globales Netzwerk aus Idealistinnen, Anarchistinnen, Guerillataktikerinnen, Schwindlerinnen, Witzbolden¹³² und vielen weiteren. Medienaktivistinnen, welche diese Form von Gesellschaftskritik praktizieren, sehen sich selbst als Teil der revolutionären, sozialen Bewegung (die Punks, Hippies, Situationisten, Surrealisten, Dadaisten, Anarchistinnen beinhaltet), somit als Überrest der Gegenbewegung und als Konsumkritikerinnen.

Für die Culture Jammer ist der amerikanische Traum ausgeträumt. Amerika wurde zu einer Marke¹³³. Erst wenn die Menschen erkennen, in welcher spektakulären Welt (voller Werbung, Konsum, Trash) sie leben, kann ein neuer Traum beginnen. Wenn

¹³¹ ebd., S. 7f

¹³² vgl. Lasn, Kalle: Culture Jamming. S. 118

¹³³ vgl. ebd., S. 10

sie ihr Verhalten ändern, wenn die Amerikanerinnen bewusster werden und sich ihre Wahrnehmung verändert, können sie wieder zum Träumen anfangen.¹³⁴

Kalle Lasn ist einer der bekanntesten Culture Jammer, sowie Herausgeber der Zeitschrift "Adbusters"¹³⁵. Der Ansatz der Adbusters (oder Culture Jammer) zeichnet sich dadurch aus, dass sie durch das Einführen einer neuen Sprachlichkeit eine Methode gefunden haben, sich Kultur zu einem aktivistischen Werkzeug zu machen. Lasn beschreibt die Impulse der Culture Jammer in seinem Buch "Culture Jamming":

"Neben einer streitlustigen Einstellung gegenüber Autoritäten verbindet uns [die Culture Jammer, Anm.] die Bereitschaft, große Risiken einzugehen und die Energie aufzubringen, um spontane Momente der Erkenntnis zu erzeugen. Gelegenheiten, sich so zu verhalten, wie man es reflexartig gerade nicht tun würde, bieten sich täglich. Inmitten all der geheuchelten Korrektheit, auf der die postmoderne Kultur gedeiht, gilt authentisches Verhalten als auffällig."¹³⁶

Am stärksten orientieren sich die Culture Jammer an der Situationistischen Internationale. Unter der Praxis des Culture Jamming fällt Kunst und Aktivismus zusammen, wie auch die situationistische Praxis des Détournement zeigt.

Neben der Missachtung von vorgegebenen Ordnungen (zivilem Ungehorsam), setzen die Culture Jammer die moderne Medienkultur für ihre anarchistischen Mitteilungen ein. Von den Situationisten haben sie zum Beispiel die Haltung übernommen, dass jeder Mensch eine Performancekünstlerin sein kann und dass demnach die Performance Bestandteil des Lebens ist, oder dass das moderne Leben generell als "Spektakel" (Fussball-EM, Werbeplakate, Fernsehen, Marken, Unterhaltung, Produkte...) angesehen werden kann: "Spektakel, die entfernt zur Produktion der Kultur gehörten, sind heute unsere Kultur."¹³⁷

Bei dem Begriff des Spektakels bezieht sich Kalle Lasn auf Guy Debord und sein Buch "Gesellschaft des Spektakels". Die Culture Jammer setzen die Theorien der (von ihnen verehrte) Situationistische Internationale praktisch um. Besonders die Détournements eigneten sich die jüngsten Medienaktivistinnen, die Culture Jammer, an. Durch die Strategie des Détournement führen die Culture Jammer eine Umkodierung der Marken durch, die Lasn "Rebranding" nennt. Daraus speist sich

¹³⁴ vgl. ebd., S. 116f

¹³⁵ <http://www.adbusters.org/home/> Zugriff am 14. Juli 2008

¹³⁶ Lasn., S. 107

¹³⁷ ebd., S. 10

ihre zentrale aktivistische Tätigkeit, die darin besteht, die modernen Spektakel umzudrehen:

"Culture Jamming ist im Grunde nur eine Metapher dafür, den Strom des Spektakels so lange anzuhalten, bis man sein System neu eingestellt hat. Man kann diesen Strom nur mit einem Überraschungsmoment anhalten [...]. Debord nannte das 'die alte Syntax zerbrechen' und sie durch neue zu ersetzen."¹³⁸

Die (Guerilla-)Methode des Culture Jamming übernimmt hingegen das populistische Konzept der Werbung. Es werden verfälschte Anzeigen geschaltet, "die das Original so getreu widerspiegeln, dass die enthaltene, subversive Botschaft genauso leicht in das Unterbewusstsein eindringt"¹³⁹. Der Aktivist Benjamin Shepard beschreibt die Praxis des Culture Jamming in dem Aufsatz "Culture Jamming a SexPanic!" kurz und bündig als

"mixing an industrial narrative of sameness with a personal story. The practice of culture jamming involves making use of what you have, what is around you, and recouping it with creativity and vitality."¹⁴⁰

Es lässt sich dabei durchaus auf das Konzept der Cultural Resistance (Stephen Duncombe) verweisen.

1 | 3 | 6 Das Critical Art Ensemble und die Taktik der Störung

Das Critical Art Ensemble setzt sich mit den fließenden Grenzen der globalen Welt auseinander und versucht durch verschiedene (kulturelle) Kanäle die hegemonialen Kultur zu stören. Das Critical Art Ensemble¹⁴¹ (CAE) widmet sich in ihrer Publikation "The Electronic Disturbance" den Möglichkeiten von Cultural Resistance und dem zeitgemäßen Kontext von oppositioneller Kunst. Ihrer Ansicht nach gilt Kunst, die sich oppositionell gegen herrschende, soziale Machtverhältnisse richtet, mittlerweile als überholt. Grund dafür sind die globalen Veränderungen, die sich sowohl auf die Kunst selbst, als auch auf die Protagonistinnen des Widerstands auswirken:

¹³⁸ ebd., S. 115

¹³⁹ Kingsnorth, S. 170

¹⁴⁰ Shepard, Benjamin: Culture Jamming a SexPanic! S. 206

¹⁴¹ <http://www.critical-art.net/home.html> Zugriff am 6. August 2008

"The term that best describes the present social condition is liquescence. [...] Meaning simultaneously flows through a process of proliferation and condensation, at once drifting, slipping, speeding into the antinomies of apocalypse and utopia. The location of power – and the site of resistance – rest in an ambiguous zone without borders. [...] Treading water in the pool of liquid power need not be an image of acquiescence and complicity. In spite of their awkward situation, the political activist and the cultural activist (anachronistically known as the artist) can still produce disturbances."¹⁴²

Die gängige Charakterisierung der "globalen Zeit", in der wir uns befinden, ist der komplexe, asymmetrische und asynchrone transnationale Verkehr von Kapital, Waren, Information, Arbeitskraft und Personen. Dieser Verkehr, der ohne Rücksicht auf Grenzen weltweit fließt (liquescence) erlaubt es, keinen einzelnen Gegner auszumachen, sondern zeichnet sich vor allem durch seine Vielschichtigkeit aus. Zudem unterstützt dieser Verkehr (oder Fluss) die progressive Zerstörung und Dezentralisierung von ursprünglich stabilen Kategorien, national-ethnischen Grenzen und Identitäten.

Das CAE, das aus fünf Künstlerinnen besteht und sich damit beschäftigt, auf verschiedenen Wegen die Überschneidung von Kunst, Technologie, radikaler Politik und kritischer Theorie zu ergründen, misst der Strategie des Störens (disturbance) eine wichtige Bedeutung zu.

"Duchamp (the attack on essentialism), Caribet Voltaire (the methodology of random production), and Berlin Dada (the disappearance of art into political action) all disturbed the cultural waters, and yet opened one of the cultural passages [...]. However, the gamble of these forerunners of disturbance reinjected the dream of autonomy with the amphetamine of hope that gives contemporary cultural producers and activists the energy [...]."¹⁴³

Die Frage lautet nun, wie diese Störungen in der Postmoderne aussehen und welche Formen sie annehmen können? Die herrschenden Machtverhältnisse können aufgrund ihrer Loslösung von nationalen und urbanen Standorten, nur schwerlich durch statische Strategien aufgebrochen werden. Wenn nun eine Aktion vor einer architektonischen Manifestation von Macht stattfindet, so wirkt sie nur bedingt, da diese Bauten laut dem CAE nur als Bunker für Komplizinnen und Gefolgen der

¹⁴² The Critical Art Ensemble (CAE): The Electronic Disturbance. S. 11f

¹⁴³ ebd., S. 13f

Machthabenden zugänglich sind. Selbst wenn dieser Ort okkupiert würde, würde dies keine großen Auswirkungen auf den globalen Verkehr haben.

Die Autorinnen dieser Theorie messen der Öffentlichkeit, vor allem Straßen und Plätzen, nur mehr eine mindere Bedeutung zu, weil die Machthabenden, so das CAE, diese der Unterklasse überlassen:

"Giving the street to the most alienated of classes ensures that only profound alienation can occur there. [...] 'The underclass' actual appearance, in conjunction with media spectacle, has allowed the forces of order to construct the hysterical perception that the streets are unsafe, unwholesome, and useless. The promise of safety and familiarity lures hordes of the unsuspecting into privatized public spaces such as malls."¹⁴⁴

Vielmehr geht es bei ihrer Arbeit um die Frage, inwiefern die virtuelle Welt einen Ersatz für die natürliche Welt darstellt. "The Electronic Resistance" bedeutet die Nutzung des Internets, um eine tatsächliche Störung der Machtverhältnisse (die sich ebenso auf das Internet stützen) herbeizuführen. Außerdem eröffnet das CAE mit ihrer Theorie einen Kontext, mit dessen Hilfe eine Form des Theaters in der Öffentlichkeit beschrieben werden kann. Bevor nun die Störung, die durch eine Form des Theaters stattfindet, genauer betrachtet werden kann, muss noch ein Gedanke des CAE vorausgeschickt werden: Die manipulierte und privatisierte Öffentlichkeit hat laut dem CAE die primäre Funktion, politische Kontinuität (in Form von Bürokomplexen oder Monumenten) und den Konsumwahn (in Form von Einkaufszentren) aufrechtzuerhalten. Diese privatisierte Öffentlichkeit bietet zwar Sicherheit, bedeutet aber immer auch eine Einschränkung der individuellen Selbstbestimmung. Im Prinzip besteht nicht die Möglichkeit, nichts zu kaufen oder nicht zu arbeiten. Diese öffentlichen Bunker befinden sich weltweit: "In more contemporary times, the gothic arches have transformed themselves into golden arches. McDonalds' is global."¹⁴⁵ Widerstand gegen solch Konzerne findet am effizientesten genau in diesen Bunkern statt. So wie sich auch das Straßentheater im öffentlichen Raum betätigt, so findet auch die Störung des globalen Verkehrs und der Machtverhältnisse in der privatisierten Öffentlichkeit statt.

"In any bunker (along with its associated geography, territory, and ecology) the resistant cultural producer can best achieve disturbance. There is enough consumer

¹⁴⁴ ebd., S. 24

¹⁴⁵ ebd., S. 29

technology available to at least temporarily reinscribe the bunker with image and language that reveal its sacrificial intent [...]. It is now necessary to bring panic into the bunker, thus disturbing the illusion of security and leaving no place to hide."¹⁴⁶

¹⁴⁶ ebd., S. 30

2 | Straßentheater als Ausdrucksmittel politischer Agitation

Theatralität wird innerhalb des Aktivismus eingesetzt, um Missstände darzustellen und das Publikum aufzufordern, an der Veränderung der sozio-politischen Inhalte mitzuwirken. Es drängt sich die Frage auf, ob Theater als Kommunikationsmedium mit manipulativen Techniken agiert, da schließlich auf eine Transformation des Publikums (in Form von Meinung, Verhalten, etc.) abgezielt wird. Für den Moment interessiert jedoch mehr die Erkundung des Potentials, das in (oppositionellen) theatralen Agitationen liegt.

Das Potential des Theaters (als soziale Praxis) ist sowohl im Aktivismus, als auch in der Kunst von Bedeutung um sozio-politische Missstände durch die Darstellung eben derer, zu verändern. Politisches Straßentheater und Aktivismus haben im Grunde dieselbe Absicht. Dadurch entstehen Überschneidungen in den Darstellungsformen, bzw. die Grenzen zwischen theatral-politischer Agitation und der Darstellung von Missständen bilden eine Schnittstelle. David Schlossman bezeichnet diese Agitation und Darstellung als Activist Performance.

2|1 Das Potential von Theater als Ausdrucksmittel

In den verschiedensten historischen Epochen haben Theaterschaffende Wege gesucht, durch das Theater einen Effekt zu erreichen, der nicht nur die zukünftigen Handlungen, sondern auch die Struktur der Gemeinschaft und die Kultur in eine bestimmte Richtung führt. Diese Absicht geht zurück auf Lessings "anderes" Theater, bei dem der Zweck des institutionell-staatlichen Theaters in der sozialen Veränderung und moralischen Erziehung des Publikums lag¹⁴⁷. Als propagandistisch verschärfte Weiterentwicklung des Lehrtheaters gilt das Agitprop-Theater (Agitation und Propaganda). In diesem Zusammenhang stellte sich Theater des Öfteren vor die Aufgabe, einen fundamentalen Effekt zu erzielen, der eine anhaltende Veränderung

¹⁴⁷ vgl. dazu: Münz, Rudolf: Das "andere" Theater. Studien über ein deutschsprachiges teatro dell'arte der Lessingzeit.

der Struktur innerhalb der Kultur und Gesellschaft zum Ziel hat.¹⁴⁸ Indem die Kunst, oder in diesem Fall das Theater, quasi funktionalisiert wird, ordnet es sich einem bestimmten (politischen) Zweck unter und kann somit als Ausdrucksmittel von Veränderungsvorschlägen fungieren. Die formal-künstlerische Gestaltung scheint dabei eher sekundär; im Vordergrund stehen inhaltlich-funktionelle Bestimmungen¹⁴⁹ (zum Beispiel politische Veränderungen). Das Theater wird zu einem politischen Instrument. Theatrale Darstellungen können durch das Potential des Theaters (oder der Kunst im Allgemeinen) vor allem Reaktionen (oder Effekte) auf Seiten des Publikums provozieren. Theater vermag außerdem das Publikum mit aktuellen Fragen zu konfrontieren. Durch die Konfrontation soll das Verhalten des Publikums verändert werden. Baz Kershaw beschreibt die Absichten dieses Theaters:

"Performances with a more overtly 'serious' purpose – shows which engage with current moral issues, for instance – are hoping more obviously to alter, or confirm, their audiences' ideas and attitudes, and through that to affect their future actions."¹⁵⁰

Sobald das Publikum sich auf den sozio-politischen Inhalt der Darstellung eingelassen hat, kann sich dessen Einstellung verändern. Zur Veränderung tragen allerdings nur Reaktionen der Zustimmung bei. Die unmittelbarsten Effekte einer Darstellung sind emotionale Reaktionen wie das Lachen, das Weinen, der Applaus. Wurden Emotionen hervorgerufen, kann eine tiefschichtigere Veränderung angeregt werden. Jedoch muss angemerkt werden, dass die Wirkungskraft des Theaters (oder der theatralen Agitation) nicht gänzlich steuerbar ist. Oft werden Emotionen hervorgerufen, die nicht den Absichten der Theatermacherinnen entsprechen. Es lässt sich auch nur schwer messen, inwiefern eine Veränderung in der Meinung des Publikums stattgefunden hat. Die vorliegende Arbeit beinhaltet keine empirischen Erhebungen wie Publikumsbefragungen und ähnliches. Aus diesem Grund muss dieser Aspekt hier ausgeklammert bleiben.

Um auf Peter Handke zurückzukommen, sollen die Funktionsmöglichkeiten des wirkungsvollen Theater aufgegriffen werden. Handke beschreibt die Funktionsmöglichkeiten der Realität nach der Lektüre von Bertolt Brecht als

¹⁴⁸ vgl. Kershaw, Baz: The Politics of Performance. S. 1

¹⁴⁹ vgl. Münz, S. 9

¹⁵⁰ Kershaw, Baz: The Politics of Performance. S. 2

widersprüchlich. Für ihn folgt daraus, dass der Zustand der Welt durchaus gemacht (und nicht gegeben oder natürlich) ist. Aus dem Grund meint Handke, dass der Zustand "dadurch auch machbar, änderbar: nicht natürlich, nicht geschichtslos, sondern künstlich, veränderungsfähig, veränderungsmöglich, unter Umständen veränderungsnötig"¹⁵¹ ist. Brecht hat Stücke geschrieben, die gesellschaftliche Widersprüche und die prinzipielle Veränderungsfähigkeit aufzeigen, jedoch ist an diesen theatralen Spielen für Handke die Wahl von falschen soziologischen Mitteln zu kritisieren. Er schreibt, dass Brecht zu sehr von der Wirklichkeit, die er verändern wollte, entfernt war und die "hierarchische Ordnung des Theaters" benutzte, "um andere hierarchische Ordnungen hierarchisch zu stören"¹⁵².

Zwar hatte diese politisch motivierte Komponente des Theaters durchaus ein Potential, Meinungen zu ändern und das Publikum durch das Spiel in dessen Überzeugungen zu verunsichern, indem es gewisse Inhalte reflektierte. Aber für Handke wurden Brechts (marxistische) Lösungsvorschläge nur für das Spiel vorgebracht um Zuschauerinnen in der Folge wieder zu versichern. Das heißt, "jeder Lösungsvorschlag für vorher aufgezeigte Widersprüche wird im Spielraum der Bühne *formalisiert*."¹⁵³ Im Zuge der Kritik an Brechts Nutzung des Potentials des Theaters positionierte Handke sein wirksames Theater mitten in der Wirklichkeit (oder im öffentlich-realen Raum).

Baz Kershaw bezeichnet die Form der politischen Darstellung als radikale Performance. Absicht der radikalen Performance ist es, die unterhaltende Eigenschaft des Theaters mit Formen der Auseinandersetzung, dem Einbringen von sozio-politischen Vorschlägen und Angeboten zu kombinieren.¹⁵⁴ Radikale Darstellungen sind sozial engagiert und trachten konsequent nach Veränderungen: Kunst wird mit Aktion, Ästhetik mit Pragmatik verbunden. Kershaw betont den Aspekt der Gemeinschaft und der Bedeutung des Publikums, er spricht von Wurzeln im "Community Theatre": "Always their starting point was the nature of their audience *and its community*. The aesthetics of their performances were shaped by the

¹⁵¹ Handke, S. 303

¹⁵² ebd., S. 304

¹⁵³ ebd., S. 305

¹⁵⁴ vgl. Kershaw, Baz: The Politics of Performance. S. 5

culture of their audience's community."¹⁵⁵ Die Performance richtet sich also nach der Kultur der Gemeinschaft, die für die Gestaltung der ästhetischen Form prägend ist. Für ihn gilt die These, dass die Wirkungskraft der theatralen Darstellungen sowohl in der Hervorrufung von Emotionen liegt, als auch im Vermitteln einer Ideologie, die eine Gemeinschaft zusammenführen soll. Radikale Darstellungen vermitteln ihre Ideologie durch den Kontext, in dem die Aufführung stattfindet, als auch durch inhaltliche Statements.

2|1|1 Die Übermittlung von politischen Inhalten im Theater

Im Anschluss an die Beschäftigung mit dem Potential der Darstellungen an sich, stellt sich nun die Frage, in welchem Ausmaß Theater fähig ist, Meinungen zu verändern, einer politische Ideologie zuzustimmen, sowie diese zukünftig auszuleben. Die hierzu äquivalente Bezeichnung "politisches Theater" wird von Baz Kershaw nur ungern verwendet, weil der Ausdruck "Radikale Performance" für ihn passender ist. Bezüglich des Potentials von Theater gelten die folgenden Ausführungen sowohl für Kershaws radikale Performance, als auch für Michael Kirbys politisches Theater, das wie folgt beschrieben werden kann: "Most political theatre, rather than merely posing political questions and problems, attempts to change the beliefs and opinions of the spectator."¹⁵⁶

Somit bietet sich politisches Theater als günstiges Beispiel an, die Wirkungskraft von theatralen Mitteln herauszuarbeiten. Michael Kirby sieht diese Kraft durch die Komponente der "Liveness". Durch die Liveness vermag deshalb auch theatraler Aktivismus das Publikum intellektuell zu fesseln. Ein weiteres Potential des Theaters liegt in der Einzigartigkeit des Erlebnisses. Durch die Nicht-Reproduzierbarkeit des Theaters kann es nicht mit anderen Medien (wie zum Beispiel das höchst manipulative Medium Fernsehen) verglichen werden. Michael Kirby führt diese Charakteristik genauer aus:

"The 'live' quality of a performance may be thought to give it more political efficacy than the same performance would have on film. On the other hand, television, film, and even radio can be seen to have a greater power to make the unreal seem real. [...] Thus, live theatre tends to retain an

¹⁵⁵ ebd., S. 5

¹⁵⁶ Kirby, Michael: On Political Theatre. S. 132

'editorializing' dimension; the commentator and the comments he makes almost always remain separate and distinct. When this is true, political theatre may be seen as being more limited than other media in changing opinion and belief."¹⁵⁷

Die Absicht, Meinungen und Überzeugungen zu verändern, ist nicht das einzige mögliche Resultat von politischem Theater. Kirby zählt die Stärken der Wirkungskraft des politischen Theater auf:

"If, especially when compared with other political tools, theatre can be seen to have little power to change a spectator's position, its impact can still be significant. It can give emotional and intellectual support to those who already agree with its position. [...] It can give them the feeling that they are not alone in their beliefs, that others are actively involved and pursuing the same goals. Thus, it can be an important force in political change."¹⁵⁸

Genau diese Bestärkung durch das politische Theater betont auch Baz Kershaw. Seiner Meinung nach besteht das Potential des Theaters in der Möglichkeit eine bestimmte Freiheit zu erlangen. Radikale Performance kreierte durch das kreative Potential einen Handlungsspielraum. Kershaw führt folgendes Argument an,

"that claims for radical performance a potential to create various kinds of freedom that are not only resistant to dominant ideologies, but that also are sometimes transgressive, even transcendent, of ideology itself. In other words, the freedom that 'radical performance' invokes is not just freedom *from* oppression, repression, exploitation – the resistant sense of the radical – but also freedom *to reach beyond* existing systems of formalised power, freedom to create currently unimaginable forms of association and action – the transgressive or transcendent sense of the radical."¹⁵⁹

Baz Kershaw beschreibt diesen Raum der Freiheit als Ausübungsmöglichkeit einer (utopischen) Vorstellung. Auch wenn diese Vorstellung nur für die Zuschauerin oder Darstellende von Bedeutung ist, so liegt dieser Illusion durchaus eine politische Aussage zugrunde. Durch das Theater kann somit die Illusion einer heilen Welt oder einer Utopie erschaffen werden, die für die Gemeinschaft ein Wohlbefinden oder eine Selbsthilfe darstellt.

¹⁵⁷ ebd., S. 133

¹⁵⁸ ebd., S. 135

¹⁵⁹ Kershaw, Baz: *The Radical in Performance*. S. 18

2|2 Über Politisches Theater, Straßentheater und Guerilla Theater

Da politisches Theater sozusagen die Ausgangsposition von Straßentheater oder radikalen Darstellungen darstellt und durchaus auch eine Relevanz für theatralen Aktivismus hat, soll der Prozess, der politische Inhalte durch Theater transportiert und politisches Theater ausmacht, erläutert werden. Der Schwerpunkt liegt auf Form und Inhalt des Theaters. Dadurch kann die Charakteristika des Theaters auf der Straße durchaus auf gegenwärtige Aktionen übertragen werden.

Straßentheater ist meist politisch motiviertes Theater, gleiches gilt für politisches Straßentheater oder Guerilla Theater. Letzteres ist eine politische Straßentheaterform, die ihren Ursprung und ihre Prägung in den Vereinigten Staaten hat und im Prinzip als abgeschlossen gilt. Dennoch, und deshalb ist die Auseinandersetzung mit dieser Strömung für diese Studie interessant, werden Strategien und Taktiken immer noch aufgegriffen, wenn auch abgewandelt (man spricht beispielsweise von Guerillaaktionen oder Guerillakämpferinnen, wie schon erwähnt).

Michael Kirby gehörte zu einer Generation, die sich theoretisch mit politischem Theater und dessen Wirkungskraft (vergleiche 3|1) auseinandergesetzt hat. Er schrieb 1975 einen ausführlichen Artikel über politisches Theater, in dem er die Theaterform ausführlich benannte und erklärte. Neben Erwin Piscators praktischer Umsetzung des politischen Theaters, soll Kirbys Artikel die theoretische Skizzierung des Begriffs stützen.

2|2|1 Politisches Theater

Um die Form des politischen Theater zu verstehen, muss zunächst die Bedeutung des Attributs "politisch" definiert werden. Michael Kirby schickt in seinem Artikel "On Political Theatre" folgende Definition voraus, in der er die Bezeichnung anhand von vier Kategorien festmacht:

- "1. of or concerned with government, the state or politics.
2. having a definite governmental organization.

3. engaged in or taking sides in politics; as *political* parties.
4. of or characteristic of political parties or politicians: as *political* pressure."¹⁶⁰

Durch diese Kategorien kann laut Michael Kirby politisches Theater verstanden werden. Des Weiteren grenzt sich die Theaterform dadurch ein, und die Behauptung, jede Art von Theater sei politisch, kann negiert werden. Personen, die behaupten, dass Theater grundsätzlich politisch ist, vertauschen laut Kirby die Bezeichnungen "politisch", "sozial" und "ökonomisch"¹⁶¹. Theater ist in seiner Beschaffenheit eine sozial-ökonomische Angelegenheit, allein, weil ein Publikum daran Anteil nimmt. Theater kann aus dem sozialen Kontext nicht herausgerissen werden. Im Anschluss an diese Prämisse hält Kirby daran fest, dass die kategorische Einteilung dabei hilft,

"to define 'political theatre' in a way that distinguishes it from other kinds of theatre: it is a performance that is intentionally concerned with government, that is intentionally engaged in or consciously takes sides in politics. Although intentionally is a subjective state, there is no problem in using it as a defining factor."¹⁶²

Wenn ein Theaterstück die Absicht hat politisch zu sein, aber nicht in dieser Form wahrgenommen wird, dann ist die Kategorisierung "politisches Theater" obsolet. Ähnliches gilt für Darstellungen, die gar nicht versuchen politisch zu sein. Ist die Intention einer Aufführung nicht politisch motiviert, so ist dieses Theater nicht politisch.

Kirby bezeichnet politisches Theater als intellektuelles Theater, da die Intention besteht, eine bestimmte politische Position zu attackieren oder zu unterstützen. Unter gewissen Umständen kann es auch als literarisches Theater bezeichnet werden. Nicht weil es unbedingt ein dementsprechendes Skript beinhaltet, so Kirby, sondern weil alle enthaltenen Elemente dazu dienen, symbolische Bedeutungen zu bekräftigen. Der politische Inhalt wird erst von der Zuschauerin dekodiert, beziehungsweise interpretiert. Wird eine Aufführung von der Zuschauerin als politisch oder auf die Regierung bezogen, so bedeutet dies nicht, dass es tatsächlich politisch motiviert ist. Die politische Intention liegt auf Seiten der Produktion und manifestiert sich demnach nicht durch die Interpretation der Betrachterin.

¹⁶⁰ Kirby, S. 129

¹⁶¹ vgl. ebd., S. 129

¹⁶² ebd., S. 129

Jede Kritik, die das Theater am Status Quo übt, ist gleichzeitig eine Kritik an der herrschenden Regierung, da sie Teil des Status ist und ihn unterstützt. Kirby geht noch weiter und schreibt dem politischen Theater folgendes Potential zu:

"Any theatre that is radical artistically is considered to be radical politically. [...] Art does change the way people think, and new ways of thinking may eventually cause changes in laws and government. [...] Political theatre is explicit in pointing out the institutions and aspects of government that should change; it often describes and supports the exact nature of these changes."¹⁶³

Des Weiteren erreicht politisches Theater keinerlei Veränderung der Meinung, wenn das Publikum derselben Meinung ist wie die Theaterschaffenden. Das bedeutet, politisches Theater muss zunächst ein Publikum finden und ansprechen, das umgestimmt werden kann. Wenn dieses Publikum gefunden wurde, liegt die Aufgabe des Theaters darin, dessen Aufmerksamkeit zu gewinnen. In diesem Zusammenhang muss ein Weg gefunden werden der das Publikum zum Zuhören bringt. Im besten Fall akzeptiert es schließlich die vorgeführte Meinung oder Agitation. Dazu verlangt es jedoch psychologisches Feingefühl und muss von den Theaterschaffenden strategisch gut überlegt sein. Michael Kirby beschreibt die Schwierigkeit dieses Prozesses:

"When a theatre tells its audience 'I am right; you are wrong' most spectators will intellectually support and elaborate their own position. An attack causes not surrender, but defense. If this psychological generality is true, it brings into the question the efficacy of much political theatre."¹⁶⁴

Die meisten politischen Theater wollen, laut Kirby, entweder die Aufmerksamkeit der Masse, der Arbeiterinnenschaft oder des "normalen" Menschen. Er verortet die Produzentinnen in der gebildeten Mittelklasse und schreibt ihnen den Einsatz von einfachen Techniken und Gedanken zu. Dabei entstünde eine eigene Dynamik, die auf das Verhältnis Lehrerin und Schülerin zurückgeführt werden kann:

"Emphasis in this theatre-as-education given by an informed or enlightened teacher to an unformed or unenlightened public can be traced back at least to Horace. It is one of the main supports of political theatre."¹⁶⁵

¹⁶³ ebd., S. 130

¹⁶⁴ ebd., S. 134

¹⁶⁵ ebd., S. 134

Diese Versuche der Meinungsänderung des Publikums können sowohl offensichtlich als auch unauffällig (oder unterschwellig) vor sich gehen. Ersteres wäre als direkte Agitation oder aggressive Propaganda (Agitprop) zu deuten, unauffällige Versuche können als schleichende, manipulative Verführungen gelten.¹⁶⁶

Erwin Piscators politisches Theater gilt in der Theatergeschichte als ein bedeutender Ausgangspunkt theoretischer und praktischer Umsetzung. Nach dem ersten Weltkrieg begann Piscator in Versammlungsräumen und Vereinsbühnen ein Theater umzusetzen, das sich gegen künstlerische Zwänge wehrte. Indem er sprechende Arbeiterinnenchöre, Filmdokumente, Maschinen und Mechanismen einsetzte, wurde ein neues, pädagogisch-politisches Theater dargestellt. Diese "Bühne der Menschlichkeit"¹⁶⁷ kann außerdem als moralisches Theater bezeichnet werden, da es nach Erkenntnis strebte. Erwin Piscator wollte das Publikum und die Beteiligten durch sein aufrüttelndes, umformendes Theater auf einen bestimmten Weg lenken, der Veränderungen mit sich ziehen sollte. Bertolt Brecht verstand den radikalen Versuch von Piscator einzig auf den Zweck ausgerichtet, den Lehrwert der Bühne zu steigern.

"Für Piscator war das Theater ein Parlament, das Publikum eine gesetzgebende Körperschaft. [...] Die Bühne hatte den Ehrgeiz ihr Parlament, das Publikum, instand zu setzten, auf Grund ihrer Abbildungen, Statistiken, Parolen, politische Entschlüsse zu fassen. [...] Sie wollte ihrem Zuschauer nicht nur ein Erlebnis verschaffen, sondern ihm noch dazu einen praktischen Entschluss abringen, in das Leben *tätig einzugreifen*."¹⁶⁸

Im politischen Theater Piscators wurde die Kunst Mittel zum Zweck: sie sollte nicht um ihrer selbst willen fungieren, sondern als Propagandamittel gegen Missstände und vor allem für das Werden einer besseren Welt eingesetzt werden. Das dokumentarisch-epische Theater forderte Bekenntnisse, die durch modernste technische Mittel (zum Beispiel Maschinen und Filme) hervorgebracht wurden. Vor allem war es Piscator von jeher ein Anliegen, die Kunst und Realität zusammenzuführen, um mit künstlerischen Mitteln einen politischen Kampf zu führen. Er schreibt in "Das Politische Theater":

¹⁶⁶ vgl. ebd., S. 135

¹⁶⁷ Vgl. Piscator, Erwin: Das politische Theater. S. 7

¹⁶⁸ ebd., S. 10

"Lange Zeit, bis in das Jahr 1919 hinein, waren Kunst und Politik zwei Wege, die nebeneinander herliefen. [...] Kunst als Selbstzweck war nicht mehr imstande, mich zu befriedigen. Andererseits sah ich immer noch nicht den Schnittpunkt beider Wege, an dem ein neuer Begriff der Kunst entstehen mußte, aktiv, kämpferisch, politisch. Zu diesem Umschwung mußte noch eine theoretische Erkenntnis hinzutreten, die alles das, was ich ahnte, klar formulierte. Diese Erkenntnis brachte für mich die Revolution."¹⁶⁹

Piscator stellte die Kunst in den Dienst der Politik und suchte nach einem Weg, wie er Kunst als politisches, propagandistisches Mittel einsetzen könnte. Während das offizielle Theater und die Volksbühne schwiegen, während die damaligen gesellschaftlichen Missstände in Aufstände und Straßenkämpfe mündeten, gründete Piscator im Jahr 1920, gemeinsam mit Hermann Schüler, das "Proletarische Theater". Das Ensemble dieser Bühne der revolutionären Arbeiterinnen in Berlin bestand unter anderem aus Mitgliedern der Berliner Dada-Bewegung. Dieses Theater verstand sich als politisches, kollektives Theater und brachte in Vereinslokalen Revolutionsstücke auf die Bühne, mit dem Ziel, die kommunistische Ideologie zu propagieren.

1924 wirkte Piscator als Gastregisseur an der Berliner Volksbühne und inszenierte unter anderem "Fahnen" von Alfons Paquet. Er entwickelte in den Jahren an der Volksbühne einen eigenere Inszenierungsstil: als Material diente der dramatische (und bearbeitete) Text, der von Filmeinblendungen, Projektionen und politischen Lösungen ergänzt wurde. Signifikant war besonders der Einsatz von Filmdokumenten (beispielsweise Weltkriegsaufnahmen) um die politische Realität aufzuzeigen. Die soziologische Dramaturgie Piscators bestand darin, Texte dahingehend zu bearbeiten und zu inszenieren, dass soziologische und historische Hintergründe deutlich werden.

Bereits drei Jahre später wurde er wegen seiner propagandistischen Inszenierungen entlassen, was zur Etablierung der Piscator-Bühne am Nollendorfplatz führte. Seine Inszenierungen wurden von einem modernen technischen Bühnenapparat unterstützt. Erstmals wurde von Piscator auch die Segment-Globus-Bühne (eine drehbare Halbkugel, die an mehreren Stellen aufgeklappt werden kann und so wechselnde Orte und Szenen sichtbar macht) eingesetzt. Ebenso war seine Lichtregie ein fixer Bestandteil der Dramaturgie. Auch Bertolt Brecht, Walter Mehring und Erst

¹⁶⁹ ebd., S. 33

Toller arbeiteten an der Piscator-Bühne als Dramaturgen. Trotz der Besonderheit der Piscator-Bühne musste Piscator Konkurs anmelden. Im Jahr 1929 wird die zweite Piscator-Bühne am selben Platz gegründet, die jedoch dasselbe Schicksal ereilt – finanzieller Bankrott. Die dritte Piscator-Bühne wird 1931 im Wallner-Theater gegründet und scheiterte ebenso an finanziellen Mitteln. Ein Jahr später übersiedelt Piscator in die Sowjetunion und nimmt an Dreharbeiten zu "Der Aufstand der Fischer von St. Barbara" teil und plant ein experimentelles, antifaschistisches Theater- und Filmprojekt. Aufgrund der politischen Geschehnisse verbringt Piscator die Jahre 1936-1939 im Exil in Paris und emigriert 1939 in die USA. In New York gründete er den Dramatic Workshop an der New School for Social Research und unterrichtete unter anderem Tennessee Williams, Arthur Miller, Judith Malina, sowie Marlon Brando.

Schließlich kehrt Piscator 1951 in die Bundesrepublik zurück, führt Gastregien in der Schweiz, Italien, Schweden und den Niederlanden und wird zum Intendanten der Freien Volksbühne in West-Berlin berufen. Das Theater zu Beginn der 1960er Jahre wurde von Piscator kritisiert, da es an gesellschaftlicher Bedeutung verloren hatte und sich nicht mit den historischen Katastrophen auseinandersetzte. Indem er Rolf Hochhuts "Der Stellvertreter", Heinar Kipphardts "In der Sache J. Robert Oppenheimer" und Peter Weiss' "Die Ermittlung" inszenierte, wurde Piscator ein bedeutender Vertreter des Dokumentartheaters.¹⁷⁰

2|2|2 Straßentheater

Als Straßentheater wird ein oppositionelles Theater verstanden, das in einem gesellschaftspolitischen Kontext agiert. Aufführungen dieser Form von öffentlichem Theater findet (wie der Name schon sagt) auf der Straße statt. Die Straße gilt dabei als Gegenmacht zu marktbeherrschenden Medien und bietet eine zensurfreie Öffentlichkeit. Außerdem, und das ist ein entscheidender Punkt, ist die Spielstätte für jede zugänglich und das "Spektakel" kann bei freiem Eintritt verfolgt werden. Die

¹⁷⁰ vgl. Boeser; Vatková, [Hrsg.]: Erwin Piscator. Eine Arbeitsbiographie in zwei Bänden.

Ausdrucks- und Kommunikationsform des nicht-institutionellen Straßentheaters bildete in den 1960er Jahren Ansätze einer eigenen Straßenkultur.

Es gibt förmlich einen Unterschied zwischen gegründeten Straßentheaterensembles mit deklarierten Zielsetzungen und alltäglichen Vorgängen auf der Straße. Gegründete Straßentheatergruppen sind in ihrer Entstehung, ihrem Selbstverständnis und ihrer Arbeitsweise Ausdrucksmittel einer konkreten politischen Bewegung: der Tradition des selbsttätigen Theaters (nach der do it yourself-Strategie). Für Peter Handke müssten demnach Vorgänge auf der Straße

"jeden unbefangenen Teilnehmer oder Zuschauer befangen machen: diese Bezeichnung allein schon erzeugt die Aura des Ritualen: schon das Heben von Armen etwa, die ein Plakat oder ein Spruchband mit ernstgemeinten Parolen zeigen, erstarrt zu einer Zeremonie [...] und was auf dem Spruchband steht, ist keine Parole auf einem Spruchband, sondern eine Parole auf einem Requisit [...]; jede mögliche Agitation vergegenständlicht sich dadurch, daß sie sich als Darbietung kenntlich macht, zu einem theaterähnlichen, das heißt, nicht so gemeinten – nicht so, sondern a n d e r s gemeinten -, nicht wirklich gemeinten Requisit"¹⁷¹ wird.

Das selbsttätige, andere Straßentheater manifestiert sich durch die Arbeitsweise. Die Gruppen texten ihre Programme selbst, erarbeiten gemeinsam Dialoge und bestimmen die Spieldauer. Die Faktentreue ist dabei von großer Bedeutung, was dazu führt, dass Dokumentation mit Spiel verbunden wird (vgl. Dokumentationstheater). Die Sprache ist eher plakativ, es werden Wortwiederholungen, Aufzählungen, Parodien, Antithesen und Wortspiele eingefügt. Außerdem wird in manchen Fällen mit Musik oder Chören gearbeitet um Stimmung zu machen. Oder es werden selbstständige Nummern in das Programm eingebaut. Agnes Hufner schreibt in "Straßentheater", dass eine "demonstrativ übertriebene, stereotype Verhaltensweisen aufzeigende Gestik, rhythmische Bewegungen und eine einfache Choreographie [...] effektive szenische Mittel"¹⁷² sind. Durch Kostüme und Masken soll die Wirkungskraft des Theaters zusätzlich gesteigert werden. Die Agitation wird abschließend in anderer Form weitergeführt, das Spiel geht in Realität über. Dabei werden Diskussionen und Kontroversen provoziert und zusätzliche Information, wie Flyer oder Broschüren, verteilt.

¹⁷¹ Handke, S. 308

¹⁷² Hufner, Agnes: Straßentheater. S. 18

Dieser Form liegt ein offensichtliches aktivistisches Merkmal zu Grunde, welches sich durch das Schauspiel ausdrückt. Es wird von Hüfner betont, dass das "koordinierte Zusammenwirken von Spiel und politischer Bewegung bzw. politischer Aktion [...] zu den Voraussetzungen des Straßentheaters"¹⁷³ zählt. Des Weiteren werden Merkmale wie die Rolle einer Vermittlerin und die Zugehörigkeit zu organisatorischen Kooperationen genannt. Künstlerinnen und Aktivistinnen sehen sich als Mitarbeiterinnen eines Prozesses, der eine allgemeine Bewusstseinsbildung zu verschiedensten Themen beabsichtigt. Die Themen sind aktualitätsbezogen oder dauerhaft (beispielsweise Anti-Kriegsinhalte). Es werden Aufführungen für bestimmte Demonstrationen oder Kundgebungen organisiert.

Peter Handke wurde bekannt für seine Schriften über das politische Straßentheater (1968) und seine Kritik an Theatertheater (1968). Für ihn war das institutionelle Theater als gesellschaftliche Einrichtung unbrauchbar um eine Veränderung zu erreichen. Seiner Meinung nach wird jede (noch so bedeutungslose) Bewegung im (institutionellen) Theatertheater formalisiert, Lösungsvorschläge im (Schau-)Spiel verkommen zu einem Spiel mit Widersprüchen. Wirksames Theater fände vielmehr auf der Straße, beziehungsweise in der Öffentlichkeit statt. Handke beschreibt das Potential der theatralen Wirksamkeit als Mittel zur unmittelbaren Veränderung von Zuständen, "als ein Spielraum zur Schaffung bisher unentdeckter innerer Spielräume des Zuschauers, als ein Mittel durch das das Bewußtsein des einzelnen nicht *weiter*, aber *genauer* wird, als ein Mittel zum Empfindlichmachen: zum Reizbarmachen: zu Reagieren"¹⁷⁴. Des Weiteren war er davon überzeugt, dass im wirksamen Theater die Welt nicht abgebildet wird, sondern zu einem Nachbild des Theaters wird. Dennoch bezweifelt er, dass durch dieses Potential eine Änderung im Bewusstsein des Publikums herbeigeführt werden kann. Im Prinzip propagiert Peter Handke ein Theater, das sich in der Wirklichkeit abspielt und bei dem Veränderungen nicht nur im Spiel geschehen. Er beschreibt sein wirkungsvolles Straßentheater in dem Aufsatz "Für *das* Straßentheater gegen *die* Straßentheater"¹⁷⁵ und stellt gewisse Forderungen: es sollten sich gar keine Straßentheaterensembles mehr gründen und Gruppen sollten

¹⁷³ ebd., S. 12

¹⁷⁴ Handke, Peter: Prosa Gedichte Theaterstücke Hörspiel Aufsätze. S. 306

¹⁷⁵ ebd., S. 308-313

sich nicht mehr als solche bezeichnen. Vor allem sollten die Gruppen für das Publikum nicht als Theater erkennbar sein (vergleiche unsichtbares Theater), denn "schon dadurch stellen sich Bedeutungen, und damit Verharmlosungen ein"¹⁷⁶. Jedes Straßentheater sollte Teil einer Bewegung sein (keine Institution) und jedes Mitglied der Bewegung sollte am Straßentheater mitarbeiten. Dabei gilt das wirkungsvolle Theater als Methode der Bewegung, durch die sich die Phantasie in verschiedenen Formen äußern sollte:

"vor allem in der Vereinfachung der Sprechweisen, der Diskussionssprache, im Aufbrechen der Redeautomatismen der Revolutionäre, damit fürs erste wenigstens eine Verständigung mit der Öffentlichkeit – und damit eine Veröffentlichung der Ansichten – erreicht wird: Sätze erzeugen, so theatralisch, daß sie *überredend* wirken, ohne gleich *überzeugen* zu müssen: das ist wohl die wichtigste Methode des Straßentheaters"¹⁷⁷.

Durch diese Elemente kann sich das Straßentheater nach Peter Handke eine Öffentlichkeit schaffen, ohne einer Institution angehören zu müssen. Die Methoden des Straßentheaters sind für ihn ein Werkzeug für die Revolution, allerdings nur, wenn die Straßentheater zusammen an der Bewegung teilnehmen.

Bei dieser Erarbeitung der groben Züge des Straßentheaters wurden hauptsächlich jene Merkmale beschrieben, die immer noch eine bestimmte Gültigkeit besitzen. Dennoch ist es zu diskutieren, inwieweit sich die Öffentlichkeit möglicherweise verändert hat und in welcher Form politische Inhalte heutzutage transportiert und aufgefasst werden.

2|2|3 Guerilla Theater – Politisches Straßentheater

Als Guerilla Theater wird eine US-Amerikanische politische Straßentheaterbewegung verstanden, die ihren Ursprung in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre hat. Diese politische Theaterbewegung unterschied sich qualitativ und quantitativ von anderen Straßentheatern, zum Beispiel jene, die bereits in den 1920er und 30er Jahren in Deutschland und Russland ihre Blütezeit erlebten.

¹⁷⁶ Handke., S. 312

¹⁷⁷ ebd., S. 313

Eine Analogie des Guerilla Theaters zum Militärischen besteht insofern, als dass sich Theater ebenso wie die Kriegsführung dadurch charakterisiert, dass ein (dramatischer) Konflikt zwischen Protagonist und Antagonist besteht. Der Theaterjargon vermischt sich in diesem Zusammenhang mit militärischer Terminologie, vor allem wenn Straßentheater als Agitprop¹⁷⁸ verstanden wird.

Michael Kirby konstatiert die Besonderheit des Guerilla Theater an der radikalen Vorgangsweise, da sich das Straßentheater einem unfreiwilligem Publikum aufdrängt:

"It is the basis of guerrilla theatre, which takes its performances to audiences that never planned to see the particular play but find it thrust upon them in one way or another, and it explains why many political theatre groups depend upon humour to a great extent."¹⁷⁹

Ron Davis und Richard Schechner haben sich theoretisch und praktisch mit Guerilla Theater auseinander gesetzt. In dem Artikel "Guerilla Theatre" beschreibt Davis die Strategie des Guerilla Theater und führt diese Arbeitsweise mit dem Beispiel der San Francisco Mime Troupe an. Laut Davis sollte sich das (Guerilla) Theater, wie auch das Straßentheater, an drei Motiven orientieren: "teach", "direct towards change" und "be an example of change"¹⁸⁰. Um zu lehren, muss die (radikale) Gruppe ein fundiertes Wissen und Moralvorstellungen besitzen. Außerdem sieht Davis Theater als soziale Sphäre an, mit dem Potential einen politischen Auftrag zu verfolgen, der die Gesellschaft verändern kann. Er bemerkt hierzu: "Guerrilla theatre travels light and makes friends of the populace."¹⁸¹

Richard Schechner führt in seinem Artikel "Guerrilla Theatre. May 1970." die Bezeichnung explizit auf den Guerillakampf zurück, da Strukturen der Kriegsführung adaptiert wurden. Vor allem die Taktiken der Mobilität, Druckausübung, Überraschung und Gruppenführung lassen sich darauf zurückführen. Guerilla Theater ist laut Schechner eine Vorgehensweise mit folgenden Strategien und Zielen: "make a swift action or image that gets to the heart of an issue or a feeling – to make

¹⁷⁸ Das Konzept der Agitprop erhielt durch Schriften zum Guerillakrieg eine (para-) militärische Konnotation.

¹⁷⁹ Kirby, S. 134

¹⁸⁰ Davis, Ron: Guerrilla Theatre. S. 131

¹⁸¹ ebd., S. 132

people realize where they are living, and under what situation. It is primitive because many Americans still do not know (or believe) what is going down here."¹⁸²

Baz Kershaw, der sich im Zusammenhang mit radikaler Straßenperformance auch mit Guerilla Theater beschäftigte, unterscheidet die Theaterform insofern von traditionellem Politischem Theater "by being staged in the environment of political conflict – the streets of ghettos, the grounds of government buildings; hence the analogy to real guerrilla warfare – but it was allied to traditional political theatre by being mostly didactic in purpose."¹⁸³

Martin Kohtes kritisiert die Bezeichnung "guerilla" in seinem Buch "Guerilla Theater" insofern, als dass die offenbare Intention zur Assoziation des Illegalen eine Radikalität und Militanz suggeriert, die eine übertriebene Selbststilisierung vermuten lässt¹⁸⁴. Dennoch steht der Guerillabegriff als Metapher für eine bestimmte Form des Theaters, das im Zuge der Befreiungskämpfe in den 1960er Jahre ein reges Medieninteresse hervorrief. Guerilla Theater wurde als Instrument zur Revolution verstanden, da seine suggerierte Radikalität Revolutionsphantasien projizierte.

Eine gänzliche Festmachung des Guerilla Theater ist allerdings schwierig, weil sich die im Guerilla Theater zusammenfließenden Straßentheaterströmungen oft überschneiden. Martin Kohtes wirkt dieser Indifferenz entgegen, indem er feststellt, dass "ein übergreifendes Verständnis des Begriffes als *politisches Straßentheater* in den USA sinnvoller"¹⁸⁵ ist. Die Bedeutung des politischen Theater führt Martin Kohtes auf Michael Kirbys Definition zurück. Guerilla Theater als politisches Straßentheater bedeutet eine Intention zur Veränderung der politischen Verhältnisse und eine Bewusstseinsbildung und Bekenntnis des Publikums¹⁸⁶.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Guerilla Theater formal-organisatorisch synonym zu Straßentheatern gehandhabt werden kann, inhaltlich-thematisch als politisches Theater bezeichnet wird und geographisch als US-amerikanisch bestimmt

¹⁸² Schechner, Richard: Guerrilla Theatre. S. 163

¹⁸³ Kershaw, Baz: The Radical in Performance. S. 105

¹⁸⁴ vgl. Kohtes, Martin: Guerilla Theater. S. 19

¹⁸⁵ ebd., S. 22

¹⁸⁶ vgl. ebd., S. 23

werden kann. Die Hochzeit dieser Strömung lässt sich auf 1965-1970 eingrenzen. Geschichtlich ist die Bewegung mit dem Aufstieg der amerikanischen New Left und der Gegenkultur zu sehen. Eine Bemühung des Guerilla Theaters lag darin, eine Gegenöffentlichkeit (wie beim Straßentheater allgemein) herzustellen. Durch den Aufgriff einer (mit der amerikanischen Mentalität korrespondierende) Tradition, welche Unterhaltungs- und Volkstheater Elemente beinhaltet, sollte eine heiterlustbetonte Aufklärung mit theatralen Mitteln betrieben werden. Der ideengeschichtliche Kontext bezieht sich auf die Standortbestimmung und die Beziehung zwischen Gesellschaft/Kunst und Ästhetik/Politik. Die Idee des Theaters als gesellschaftliche Institution und moralische Anstalt lässt sich mit Erwin Piscators politischem Theater vergleichen.

"Das amerikanische Straßentheater der sechziger Jahre [...] steht in direkter Nachfolge der historischen Avantgardebewegungen [...]. Man könnte sogar behaupten, daß das Guerilla Theater seine Hinwendung zu einer utilitaristischen Ästhetik, welche die (jeweils angenommene) Grenze zwischen Kunst und Politik bewußt überschreitet, ins Extrem trieb."¹⁸⁷

2|2|4 Radical Street Performance nach Baz Kershaw und Jan Cohen-Cruz

Radical Street Performance gilt als zeitgemäßere Bezeichnung für politisches Straßentheater und zeigt auf, wie Form und politische Inhalte durch theatrale Mittel in der Öffentlichkeit aufgeführt werden können. Die neue Terminologie entstand aufgrund verschiedener Ansätze im Zuge der Postmoderne: neue Theorien wurden hervorgebracht um die Bedeutung des Politischen in gewisser Weise zu relativieren. Die 'politische' Komponente, die sich im Theater etabliert hatte, wurde grundsätzlich als linke oder sozialistische/marxistische Ideologie aufgefasst. Baz Kershaw führt diesen Umstand wie folgt aus:

"Since the personal became political, in the 1960s, the political has found its way into almost every nook and cranny of culture. Identity politics, the politics of camp, body politics, sexual politics – the political is now ubiquitous and can be identified in all theatre and performance."¹⁸⁸

¹⁸⁷ ebd., S. 49

¹⁸⁸ Kershaw, Baz: The Radical in Performance. S. 16

Mehrere Theoretikerinnen, darunter vor allem Baz Kershaw und Jan Cohen-Cruz, vertreten die Ansicht, dass der Ausdruck "Radical Performance" als Ersatzbegriff zu "politischem Theater" sinnvoller erscheint. Dadurch wird dem postmodernen Ansatz entsprochen und das Feld sinngetreu abgesteckt.

Die Definition von "radikal" wird am präzisesten von Raymond Williams formuliert: "Radical seemed to offer a way of avoiding dogmatic and factional association while reasserting the need for vigorous and fundamental change."¹⁸⁹

In dieser Definition wird keine ideologische Tendenz des Radikalen ausdrücklich erwähnt (sowohl linke als auch rechte Fraktionen sehen sich als radikal an), da sich das Radikale, laut Williams, über Dogmen und Fraktionen hinwegsetzt (es ist dementsprechend gleichbedeutend ob eine Fraktion ideologisch links oder rechts verortet ist). Absicht des Radikalen ist es, über eine Veränderung hin zu einer bestimmten Form von Freiheit zu gelangen.

Für Baz Kershaw markieren vier Charakteristika das Radikale in der Performance: "dialogic exchange, participatory engagement, performative absence, and aesthetic reflexivity."¹⁹⁰ Kershaw beschäftigt sich in dem Buch "The Radical in Performance" mit der Fragestellung, wie sich das Radikale im Theater niederschlägt und welches Potential dabei zum Ausdruck kommt.

Jan Cohen-Cruz widmet sich in ihrer wissenschaftlichen Arbeit radikaler Straßenperformances. Sie steckt das Feld folgendermaßen ab:

"By *radical* I refer to acts that question or re-envision ingrained social arrangements of power. *Street* signals theatrics that take place in public by-ways with minimal constraints on access. *Performance* here indicates expressive behaviour intended for public viewing. It includes but is not limited to theatre, which typically keeps actors and spectators in their respective places through presentational conventions supporting a pre-set script. Radical street performance draws people who comprise a contested reality into what its creators hope will be a changing script."¹⁹¹

Formelles Theater führt das Publikum in eine Realität abseits des Alltags. Radikales Straßentheater strebt danach, die tagtägliche Realität in etwas Ideales zu übertragen.

¹⁸⁹ vgl. ebd., S. 18

¹⁹⁰ ebd., S. 20

¹⁹¹ Cohen-Cruz, Jan: Radical Street Performance, S. 1

Das Herstellen einer Utopie ist für Jan Cohen-Cruz "the enactment of another vision of social organization, temporarily replacing life as it is, and often performed with public participation."¹⁹²

Sowohl Radical Street Performance, als auch politisches Straßentheater zielen darauf ab, möglichst viele Personen (nicht nur Theatergeherinnen) anzusprechen: "the impulse to perform in the streets reflects more the desire for popular access than its sure manifestation. Like community, truly public space may be ever longed for but non-existent materially."¹⁹³

Straßenperformance (oder Straßentheater) erschafft des Weiteren eine Brücke zwischen fiktiven und realen Aktionen an Orten, die von Transformationen betroffen sind. Meist ist der öffentliche Raum von irgendwem kontrolliert oder er gehört jemandem. Außerdem spiegeln diese Räume die Kultur. Viele Räume sind nicht für alle zugänglich und in Zeiten wie diesen schrumpft der öffentlich-zugängliche Raum mehr und mehr, während private Unternehmen den Raum für kommerzielle Absichten nützen. Radikale Straßenperformances sind im Gegensatz zu Theatertheater, beziehungsweise konventionell-institutionellem Theater, nicht nur örtlich, sondern auch zeitlich direkter am gesellschaftlichen Leben angesiedelt. Die Performances reagieren meist auf Ereignisse, die eine bestimmte Gruppe oder Gesellschaft unmittelbar betrifft. Der Zeitrahmen, wird nicht von der Dauer der Aufführung festgemacht, sondern hält meist so lange an, wie der zu verändernde Zustand herrscht.

Die öffentlichen Aktionen können zu Unruhen und Sensationen der lokalen Szene, vor allem von Journalistinnen, hochstilisiert werden. Doch der Impuls zum öffentlichen Zurschaustellen eines Anliegens liegt nicht alleine in der Absicht, Medienpräsenz zu erreichen. Bestimmt, das Arbeiten mit Medien ist ein wichtiger Punkt in der Verbreitung von Ideen, jedoch geht es um öffentliche Darstellungen und ihre unmittelbare Wirkungskraft.

Wie die Bezeichnung "politisches Straßentheater", ist auch der Ausdruck "Radical Street Performance" in seiner Generalisierung problematisch.

¹⁹² ebd., S. 5

¹⁹³ ebd., S. 2

"Though usually considered in terms of mass movements, radical street performance may operate on an individual level, inspired by experimenters like Allan Kaprow who merged art, which can raise consciousness about all that it frames, with life, which integrates unexpected stimuli into a general flow."¹⁹⁴

Ebenso sind die Produzentinnen dieser radikalen Performance nicht zu verallgemeinern. Viele davon sind Aktivistinnen oder Schauspielerinnen, die sich die Straße zur Bühne machen und die Möglichkeiten der Öffentlichkeit erforschen. Wichtiger Impuls ist dabei auch, dass ideologische Ideen und politische Standpunkte in die künstlerische Arbeit integriert werden können. Andere sehen den Ansporn zu radikaler Performance darin, dass durch den Ausdruck ihre eigene Realität verändert werden kann.

Jan Cohen-Cruz veröffentlichte in ihrer internationalen Anthologie "Radical Street Performance" verschiedene Beschreibungen von radikaler Straßenperformance, welche die unterschiedlichsten Ansätze verfolgen. Dennoch, so schreibt die Herausgeberin, manifestieren alle Formen der radikalen Performance,

"a bravery in taking to the streets, and sometimes also an arrogance, as their shows are often imposed on people who have not chosen to be spectators. Street performing has an altruistic side, too, offering one's body for some common goal, without the safety of an impermeable frame."¹⁹⁵

Abschließend soll kurz auf die verschiedenen Ausdrucksmittel und -formen der radikalen Straßenaufführungen eingegangen werden: Die benutzten Genres reichen von Kundgebungen, über Puppen- oder Clownshows, hin zu Märschen, Chören oder Soloperformances. Die gewählte Form impliziert, welches Ausmaß der Aufmerksamkeit (der Passantinnen, als auch die der Medien) erreicht werden soll.

Wie auch immer diese Formen bezeichnet werden (politisches Straßentheater oder Radical Street Performance), es handelt sich um dabei kulturelle Interventionen, beziehungsweise gegenkulturelle Praxen. Oppositionelle Darstellungen, unter die auch Community Theater und alternatives Theater fallen, arbeiten oft mit der Form der Störung bestimmter Abläufe, unter anderem mit Hilfe der Civil Disobedience (zivilem Ungehorsam).

¹⁹⁴ ebd., S. 2

¹⁹⁵ ebd., S. 3

2|3 Dramaturgien und Choreographien des Protests

Für Auseinandersetzung mit (populärem) Protest als Performance (und umgekehrt), bietet sich die "Dramaturgie des Protests als Performance" von Baz Kershaw an, weil seine Herangehensweise eine Reflexion der ästhetischen Voraussetzungen (bezüglich radikaler Aktionen für sozio-politische Veränderungen) beinhaltet. Dramaturgie ist dabei als Struktur definiert, in welcher Form Vorgänge realisiert werden um einen bestimmten Zweck zu erfüllen. Baz Kershaw begründet seine Analyse der Dramaturgie von Protest-Events folgendermaßen,

"I am talking about the dramaturgy of *performance* because protest is a type of cultural performance that has little to do with the theatre estate and its disciplines. But successful protest events have to confront a system of commodification even more virulent than theatre, in the voracious gaze of the media. Protest is locked into the disciplines of mediasation by its prominence in the public sphere."¹⁹⁶

Wenn man Protest in der Folge als radikale Performance beschreibt, so ist die Identifikation des gegenwärtigen "radikalen" in dem sozialen Feld allein durch eine veränderte Ästhetik zu begreifen. Kershaw widmet seine Untersuchung nicht dem politischen im Theater, sondern der Performance im Politischen. Indem dem Protest eine Ästhetik zugeschrieben wird, können performative Elemente in den direkten Aktionen genauer analysiert werden.

2|3|1 Baz Kershaw: "A dramaturgy of protest as performance"¹⁹⁷

In seinen Ausführungen in "The Radical in Performance" versucht Baz Kershaw eine Herleitung des gegenwärtigen Protests anhand des Vergleichs zu *früheren* Dramaturgien der radikalen Performance. Er führt dabei Beispiele von Protesten an und geht von der These aus, dass die im Wandel begriffenen Dramaturgien des populären Protests Aufschluss über die damalige (und heutige) Kultur geben.

Events des Protests gegen Ende des 20. Jahrhunderts können im Wesentlichen zu Produktionen als konstruierte Situationen (in der Tradition der Situationistischen Internationale) beschrieben werden:

¹⁹⁶ Kershaw, Baz: The Radical in Performance. S. 91

¹⁹⁷ vgl. ebd., S. 91

"The situationist theorisations of the society of the spectacle commonly pictured the commodifications of consumerism, amplified by the mediatisation of culture, as a screen of alienation placed by power between the people and reality. Disruption of the spectacle would expose the systems of domination and stimulate a revolution through which popular desire for freedom would be satisfied."¹⁹⁸

Ähnlich wie die hergestellten Situationen der Situationistischen Internationale und die Theorie des Critical Art Ensemble erhoffen sich die Aktivistinnen durch ihre Dramaturgien eine Störung der Gesellschaft des Spektakels. Die facettenreiche Kultur, in der wir uns gegenwärtig bewegen, stellt eine undurchdringbare Flut von Simulationen dar, die unakzeptierbare Ausmaße von Ausbeutung, Ungleichheit und Ungerechtigkeiten vertuschen. Somit gilt Protest als potentielles Werkzeug zur Aufdeckung dieser Umstände und Veränderung des globalen Bewusstseins:

"In such a culture, the synecdochic¹⁹⁹ nature of protest events may produce enormous political potency. For disruption of the seductive sweep of the spectacle, in any particular context, can double the whole social process back on itself, as it were, and present a reflexive critique of the machinations of authority [...]."²⁰⁰

Baz Kershaw führt Überlegungen an, die für die Konstruktion der Dramaturgien des Protests von Wichtigkeit sind: die Verhältnisse zwischen Protestevents und sozio-politischen Kontexten gelten nicht immer als transparent. Unterschiedliche Interpretationen der kulturellen Bedeutung einer Demonstration sind nichts Ungewöhnliches. Während die Interpretierende die dramaturgischen Quellen einer Demonstration zwar identifizieren kann, ist die Richtung oder die Intensität der Performance durch alte oder neue Formen des Ausdrucks oft überraschend. "In these ways the messy excesses of performance – and especially cultural performances as *relatively* unprecedented as protest events – may produce an especially rich exchange between symbolic action and socio-political reality."²⁰¹

Obwohl viele Performances aus Spontaneität entstehen, folgen viele Darstellungen Skripten oder Szenarien. In der medialen Welt geht gegenwärtiger Protest davon aus, ein Publikum zu haben (vergleiche Theater). Die Events werden für diese Zuschauerinnen quasi aufgeführt.

¹⁹⁸ ebd., S. 93

¹⁹⁹ Synekdoche = eine rhetorische Figur, die das Gemeinte durch einen verwandten Begriff ausdrückt, der aber umfassender oder enger (*Pars pro toto*) ist; z.B. "Wasser" für "Meer" (wissen.de)

²⁰⁰ Kershaw, Baz: *The Radical in Performance*. S. 94

²⁰¹ ebd., S. 97

"Contemporary protest therefore is always other-directed, and therefore often reflexively aware of the symbolic potential of its own, sometimes all too real, action. It follows that in the analysis of protest events we should always be alert to the particular ways in which they are reflexively articulated to their socio-political context."²⁰²

Baz Kershaw verortet den Ansatz der "neuen Dramaturgie"²⁰³ in Amerika während der 1960er Jahre. Zu dieser Zeit versuchte man, theatralische Darstellungen (Performances) außerhalb des Theaters zu etablieren. Dies begründete sich auch durch die Einstellung, dass theatrale Agitationen in ihrer Produktion Spaß machen und einen feierlichen Charakter implizieren sollen. In den 1970er Jahren bewegte sich die "protest dramaturgy"²⁰⁴ hin zu einem

"more improvisatory and hyper-real style of scenario. Although protest [...] was still directed against authority, increasingly it aimed to produce for both participants and spectators an image or an experience that gave a glimpse of the future as pure freedom from the constraints of the real, a hint of Utopia at the very moment in which it engaged in the messy business of street marches and peace camps."²⁰⁵

Dadurch wurde Protest (in der Form von Umzügen oder Okkupationen) zu einem Ausdruck von Verschiedenartigkeit. Die Abkehr von Einheitlichkeit wurde möglich, indem symbolische Inhalte des Protests dem Realen gegenübergestellt wurden. Durch das Potential der Protestperformance wurde erkannt, dass sich das Imaginäre bedeutsamer als das Mögliche herausstellte und sich das Phantasievolle überzeugungskräftiger als das Rationale gestaltete. Gegenwärtig gelten Okkupationen, Zusammenkünfte, Märsche und ähnliche Spektakel des Widerstands im Kontext des theatralischen Protests als unzeitgemäß. Gängige Ausdrucksformen des Aktivismus, beispielsweise von Reverend Billy, greifen auf die Darstellung einer Utopie mittels Satire oder Karikaturen zurück, die als sehr alte Formen gelten.

Eine neu geschaffene Basis für radikale Performance im heutigen Protest ermöglicht sowohl die Störung der hegemonialen Spektakel (vergleiche das Critical Art Ensemble) und eröffnet außerdem einen ideologischen Austausch zwischen der Gesellschaft und dem Staat. Neue Bewegungen und Kampagnen der direkten Aktion der 1990er Jahre machen eine Neuorientierung innerhalb des Protests deutlich.

²⁰² ebd., S. 97f

²⁰³ ebd., S. 105

²⁰⁴ vgl. ebd., S. 105

²⁰⁵ ebd., S. 105f

Die direkte Aktion wird von Baz Kershaw als eine performative Ausführung von Protest verstanden. Er führt dazu ein Zitat von "artist activist" John Jordan an: "Non-Violent Direct Action [NVDA, Anm.] is a performance where the poetic and pragmatic join hands. [...] NVDA is deeply theatrical and fundamentally political."²⁰⁶

2|4 Protest als Performance - Performance als Protest

David Schlossman widmet sich in seiner Studie "Actors and Activists" der Verbindung von Theater und Aktivismus. Diese Schnittstelle nennt er "Activist Performance". Theatralität innerhalb der Aktionen ist für viele Aktivistinnen eine Methode, ihre politischen Anliegen auszudrücken.

"During some events activists explicitly foreground performance, but during others they leave performance as an unacknowledged background. [...] I define the activist foregrounding of performance as 'activist performance,' argue that this activist performance demonstrates that 'political people' use artistic techniques and see them as compatible with [...] activism."²⁰⁷

Die Aktionen müssen dabei nicht einstudiert sein, Spontaneität fördert oftmals ebenso das Gelingen von theatralen Wirkungen. Zu dem unterstreicht Schlossman die Auffassung, dass jedem Protest eine Art von Performance zugrunde liegt, egal ob die Beteiligten die Theatralität realisieren oder nicht. Unerwartete und überraschende Formen stellten sich als potentielle Werkzeuge heraus, die eine Störung des konstruierten "Spektakels" herbeiführten. Des Weiteren fordern diese Formen Autoritäten heraus und fungieren auf dem Level der alltäglichen Erfahrungen. Demonstrationen enthalten auch choreographierte Aktionen, bei denen Aktivistinnen performative Elemente einsetzen, wie zum Beispiel Ansprachen, Lieder oder die so genannten "Ins", wie zum Beispiel die von ACT UP praktizierten Die-Ins. Solche Aktionen versteht Schlossman als

"scheduled and pre-planned events presenting a program to an audience (the activists themselves, the target of the demonstration, and passers by); they frame space as 'marked off' (i.e., a square or street temporarily becomes a space for communication);

²⁰⁶ ebd., S. 123f

²⁰⁷ Schlossman, S. 90

they are 'heightened occasions' employing display or spectacle; and they seek to reshape rather than merely reflect social reality."²⁰⁸

"Performance Events"²⁰⁹ kreisen um eine Veränderung und bekräftigen gleichzeitig die Beteiligten einer Bewegung. Des Weiteren sind diese Events, die oftmals Aktionen des zivilen Ungehorsams beinhalten, als "Cultural Performances" zu bezeichnen. Theatrale Mittel, wie Kostüme, Masken, Schminke, Puppen und ähnliche Elemente werden eingesetzt um die Demonstration spektakulärer zu machen. Ein Beispiel dafür sind Demonstrationen der Gruppe "Reclaim the Streets", bei denen auf der Straße getanzt und dadurch der Verkehr blockiert wurde. Werden bei Protesten konventionelle und soziale Grenzen überschritten (wie es auch bei Reclaim the Streets oftmals der Fall ist), so erhält die Performance eine karnevaleske Qualität. David Schlossman schreibt diesen performativen Demonstrationen eine doppelte Wirkungskraft zu:

"they [Performances, Anm.] voiced an opinion authorities sought to discount, and they did so by transgressing the borders of 'normal' space and behaviour. The resistant potential of performative demonstration and the complexity of its politics of representation also becomes evident when one considers the fact that protesters are not the only 'actors' and spectators in demonstrations – onlookers and authorities also perform ideological positions."²¹⁰

Demonstrationen in ihrer Beschaffenheit als Cultural Performances können sowohl die kulturelle Hegemonie unterstützen, als auch anfechten. In jedem Fall haben sie eine kulturelle Bedeutung oder einen kulturellen Bezug (in Form von Ritualen, Feiern, Auftritten). Durch das Potential der theatralen Handlungen kann die Demonstration Ausdruck einer Bejahung kultureller Identität sein oder es werden Identitäten innerhalb einer Bewegung oder Koalition als anfechtbar oder zugehörig präsentiert. Des Weiteren konstruiert Performance durch ihre Beschaffenheit eine Community, in der die Aktivistinnen ihre Meinung oder Identität ausdrücken können. Schlossman schreibt in diesem Zusammenhang:

"Activists use performance because it can foster a sense of group identity. [...] It is important to note, that activism also constitutes a subculture that offers its members a sense of community. Activists share certain attitudes and ideologies that serve to maintain the integrity of their social worlds [...]. When activists choose to perform,

²⁰⁸ ebd., S. 87

²⁰⁹ ebd., S. 87

²¹⁰ ebd., S. 89

they do so, in part, because performance helps sustain a sense of community and identity."²¹¹

2|4|1 Activist Performance: Theatralität im Bereich des Aktivismus

Die Praxis der Activist Performance - sprich die Aktivitäten oder Aktionen, die von Aktivistinnen durchgeführt werden und vordergründig eine Performance manifestieren – ist in den USA nicht neu²¹². In den Vereinigten Staaten wurde in den 1960ern die Einbeziehung von performativen Elementen (vor allem StaBentheater) innerhalb des Aktivismus als zentrales Feature des politischen Organisierens erkannt. Verglichen mit der Neuen Linken der 1960er Jahren, war Performance in den Aktivitäten der Alten Linken der 1930er Jahre vorwiegend ein Mittel zur Kommunikation. Anders als in Europa, wo es zu dieser Zeit durch das brutale NS-Regime kaum Widerstand der Linken möglich war. Activist Performance der 1960er Jahre in den USA zeichnete sich durch das Paradigma der Aktion aus:

"In the 1960s, activist groups such as the Yippies and WITCH (Women's International Terrorist Conspiracy from Hell) conceived of their radical and often parodic actions [...] as theatre-in-the-streets, self-consciously appropriating conventions from the theatre world in order to express outrage and attract media attention."²¹³

Seit den 1960er Jahren gilt Theatralität als fixer Bestandteil des Aktivismus. Dreißig Jahre später wird Activist Performance zwar immer noch in diesem Kontext gesehen, jedoch mehr als Werkzeug für die Organisation. Somit wird Performance bewusst in politische Aktionen integriert, jedoch in einer anderen Weise als das Paradigma 'revolution by theatre' in den 1960ern verkündete.

David Schlossman beschreibt seine Eindrücke von Activist Performance im Aktivismus der 1990er Jahre:

"People involved in 1990s activism, particularly those who did not participate in the movements of the 1960s, felt a similar sense of ambivalence toward the [...] theatrical demonstrations of the 1960s - according to my observations, they valued this 'usable cultural past,' but were wary of falling beneath its shadow or repeating its mistakes. In addition, they felt a sense of a 'usable cultural present,' appropriating

²¹¹ ebd., S. 116f

²¹² vgl. ebd., S. 91

²¹³ ebd., S. 91

models and material not only from activist traditions, but also from 'high' and popular culture, past and present."²¹⁴

Aktivistinnen verstehen ihre Performances durchaus in dem Sinn, dass durch die einbezogene Theatralität eine kulturelle Message kommuniziert wird. Im Idealfall soll diese Message so aufgefasst werden, dass politisch unentschlossene Mitglieder der Öffentlichkeit die politische Einstellung der Aktivistinnen übernehmen (vergleiche die "Teach"-Komponente des Guerilla Theaters). Kritikerinnen der politischen Performance sehen die Rolle des Theaters im Aktivismus auf dessen propagandistischen Effekt reduziert.²¹⁵ Da die Gesellschaft prinzipiell theatral strukturiert ist (mit all ihren Spektakeln und Rollenverteilungen, etc.) gilt das theatrale Spiel der Activist Performance als Metakommunikationsebene. Zum einen wird eine Reflexion der Gesellschaft durchgeführt und zum anderen spielt die anthropologische Komponente eine tragende Rolle für die Verständlichkeit der Performances. Außerdem können durch Performances kulturelle Grenzüberschreitungen stattfinden, die Konventionen sichtbar machen und in Frage stellen.

Richard Schechner, der die Theorie der Performance in die Wissenschaft einführte, definiert Performance durch die Zuschreibung bestimmter Eigenschaften:

"Performances mark identities, bend time, reshape and adorn the body, and tell stories. Performances – of art, rituals, or ordinary life – are 'restored behaviours,' 'twice-behaved behaviours,' performed actions that people train for and rehearse."²¹⁶

Vollzogen werden Performances durch Aktionen und Interaktionen. Performances in der Öffentlichkeit verstehen sich als kollektiver Vollzug beispielsweise von Demonstrationen oder Protest, bis hin zu Revolutionen. In diesem Fall intendieren Performances eine Veränderung bestimmter politischer Ordnungen oder sie schaffen schlicht eine Gemeinsamkeit der Teilnehmerinnen.

In den Performance Studies werden sieben Funktionen der Performance aufgelistet: Unterhaltung; etwas Schönes erschaffen; Identität verändern oder darstellen;

²¹⁴ ebd., S. 91

²¹⁵ vgl. ebd., S. 111

²¹⁶ Schechner, Richard: Performance Studies. S. 28

Communities erschaffen oder fördern; Heilung; Belehren oder Überzeugen; und schließlich ein Umgang mit dem Heiligen oder Bösen.

Demonstrationen auf der Straße zielen meist hauptsächlich auf Belehrung und Überzeugung ab, wobei durchaus auch unterhaltsame und communitybildende Funktionen vorzufinden sind. Eine Messe in der Kirche hat die Absicht zu heilen, zu unterhalten, die Community zu erhalten, setzt sich mit Gutem und Bösem auseinander und eine gute Predigt belehrt. Beide Beispiele können als Performances beschrieben werden.²¹⁷ Die Aktionen des Guerilla Theater zielen weniger auf Unterhaltung ab, vielmehr haben sie eine Zerstörung von bestimmten Ordnungen als Ziel.

Wenn etwas als Performance beschrieben wird, also etwas eine Performance ist, dann bezieht sie sich laut Schechner auf "more defined, bounded events marked by context, convention, usage, and tradition."²¹⁸ Dabei kann untersucht werden, welche Handlungen durch die Performance vollzogen werden, wer die Kontrolle hat, wie die Events sich verbreiten oder wie sie rezipiert werden.²¹⁹

Rein Praktisch gesehen eignet sich der niedrige technische Aufwand einer Activist Performance für die Herstellung von Protest Events:

"The relative immediacy and simplicity of theatrical production, as opposed to television or film, renders performance both practically and philosophically suited to political organizing. On the practical plane, the very fact that theatre is a 'low-tech' form of performance [...] makes it a useful tool for activists."²²⁰

Das schließt nicht aus, dass viele Aktivistinnen sehr wohl auch Film und Fernsehen als Medien der Kommunikation benützen. Die damit zusammenhängenden Voraussetzungen, wie Zeit, Fähigkeit oder Geld, sind für viele Aktivistinnen jedoch nicht immer gegeben.

Wie in dieser Arbeit bereits erwähnt, verändern neue Technologien, vor allem das Internet, politische Aktivitäten. Zwar ersetzen sie öffentliche Demonstrationen nicht, aber vermögen es, diese zu organisieren oder ergänzen. Activist Performance bewährte sich als schnell umsetzbare Kommunikationsform: "With only a few

²¹⁷ vgl. ebd., S. 46

²¹⁸ ebd., S. 49

²¹⁹ vgl. ebd., S. 49

²²⁰ Schlossman, S. 111

meetings, rehearsals, and forays for props and costumes, activists can create a performance that attracts the attention of activists, passersby, and the media."²²¹ Activist Performance entspricht dadurch der Philosophie vieler Aktivistinnen, bei der auf Selbstvertrauen und Kreativität mehr Wert gelegt wird als auf quantitative Massenkommunikation.

Weil viele Aktivistinnen den Medien des Mainstreams nicht vertrauen, da große Konzerne diese Medien besitzen oder beeinflussen, gelten (unabhängige) Medien als Sprachrohr für Aktivistinnen, um die Öffentlichkeit zu erreichen. Demnach wird Performance von den (politischen) Aktivistinnen genutzt, um Spektakel herzustellen, deren Message in den Mainstream Medien im Idealfall berichtet wird. Wenn über Protest Events gesprochen wird, muss unterschieden werden, ob über das Event an sich oder die medial aufbereitete Berichterstattung gesprochen wird. Natürlich zielen viele gegenwärtige Events darauf ab, in den Medien erwähnt zu werden und es ist kein Nachteil, da die Berichterstattung schließlich Auskunft über die Performance gibt.

"The media tends to pick out the performative precisely because the performative stages the dramas that the media considers to be the 'news'. [...] since the late 1960s there has been a rich tradition of radical theory and practice that has celebrated this key characteristic of the society of the spectacle, beginning with Guy Debord and the situationists, and Abbie Hoffman, Gerry Rubin and the American yippies."²²²

David Schlossman führt in seiner Abhandlung über die Absichten und Gründe der Activist Performance einen weiteren wichtigen Aspekt an, der auch von Stephen Duncombe betont wird. Performance wird nicht nur aus radikalen Motivationen herangezogen, sondern weil sie Vergnügen bereitet. Spaß ist eine zentrale Qualität, die Aktivistinnen überzeugt, Performance einzusetzen:

"The pleasure of performance is important beyond its obvious capacity to enliven demonstrations and activist functions, for fun is also a strategy for resistance and empowerment. [...] the pleasure of performance [...] constitutes a central force in culture, both contributing to and challenging dominant ideologies."²²³

Vergnügen ist somit nicht nur eine Strategie, sondern auch ein Ziel in und für sich. Aktivistinnen sehen das Vergnügen an sich in Performances, Handlungen,

²²¹ ebd., S. 112

²²² Kershaw, Baz: *The Radical in Performance*. S. 98

²²³ Schlossman, S. 112

Identitäten, Kulturen und als politisches Recht. Dieses Recht wird durch die (vergnügeliche) Performance ausgelebt. In dieser Tradition stehen etwa auch die Spaßguerilla, wie zum Beispiel Fritz Teufel, die VolkstheaterKarawane oder auch Reverend Billy.

Eine weitere Strategie der Aktivistinnen, die durch das Potential der Performance ausgedrückt wird, ist das Aufzeigen von Machenschaften der Mächtigen. Durch die Darstellung von Missachtung und durch Satire gegenüber dem (von den Mächtigen kreierten) Spektakel kann die Performance diese stören oder sich dagegen wehren. Als Vorreiterinnen dieser Strategie können die Yippies genannt werden, die durch ihre Performances die Autorität des Staates (bei diesem Beispiel das House Un-American Activities Committee – HUAC) in Frage stellten:

"By replacing any pretense of respectability with outrageous performances, by calling attention to the state's own staging of authority, Rubin and the Yippies attempted to subvert the very standards from which HUAC derived its power."²²⁴

Nicht jede Aktivistin riskiert es, aufgrund einer solchen oder ähnlichen Aktion festgenommen oder eingesperrt zu werden. Aber vor allem in den 1990er Jahren wurden Proteste aufgeführt, die sich gegen die Spektakel der Macht ("spectacles of power"²²⁵) richteten und Möglichkeiten eröffneten, die einem nicht-performativen Protest nicht möglich gewesen wären.

Für die meisten Aktivistinnen zählt weniger die Ästhetik der theatralen Darstellung, als die politischen Konnotationen. Sehr wohl wird auf die Verständlichkeit Wert gelegt, aber Performances können von dem Publikum oder anderen Aktivistinnen falsch interpretiert werden. David Schlossman sieht die Absicht der Performance darin, dass:

"Activists attend not only to the politics of their representations, but also to the potential of performance to create subversive spectacle. Activists use the spectacular qualities of performance to attract passersby to demonstrations, believing that people on the street will approach a demonstration out of curiosity and then comprehend its message."²²⁶

²²⁴ ebd., S. 113

²²⁵ vgl. ebd., S. 113

²²⁶ ebd., S. 115

Wie auch bei der Situationistischen Internationale und dem Straßentheater (beziehungsweise der Radical Street Performance) herrscht bei Activist Performance zwischen dem hergestellten Spektakel und der Message eine tiefere Beziehung als einfach nur die Absicht, Aufmerksamkeit zu erregen. Viele politische Aktivistinnen betrachten die postmoderne Gesellschaft des Spektakels (vergleiche Guy Debord), bei der Oberflächlichkeit und Nachahmung stärker betont wird als der Inhalt, äußerst kritisch. Dennoch adaptieren sie die Ästhetik von Spektakeln und stellen eine oppositionelle Haltung gegenüber der Gesellschaft her.

"But whereas many critics view spectacle as a monolithic process that co-opts all discourse, activists find ways to deploy spectacle as resistance. Activist performers also see theatricality as a means of negotiating their complex relationship with the mass media, including television, radio and newspapers."²²⁷

2|4|2 Alternatives Theater als Form theatralen Aktivismus

Jedes alternative und oppositionelle Theater versteht sich als Teil einer politischen Ideologie und kann somit in der Dimension des Aktivismus gesehen werden. Als solches ist dieses Theater ein Bestandteil einer größeren, gesellschaftlich-kulturellen Bewegung, die nach einer Veränderung trachtet. "The practices of alternative theatre [...] can best be considered as a form of *cultural invention*."²²⁸

Die Theaterschaffenden entwickeln dabei verschiedene Strategien, wie das kollektive Verlangen deutlich ausgedrückt werden kann. Diese Arbeitsweise erfordert, analog zum Aktivismus, das Arbeiten an Projekten und Aktionen in Gemeinschaften. Es wird in manchen Fällen eine Zusammenarbeit mit Gemeinschaften, die ideologisch entgegengerichtet sind, erstrebt und es soll schließlich ein Zusammenschluss mit der politischen Bewegung (beispielsweise mit Aktivistinnen) erfolgen, um an gemeinsamen Zielen zu arbeiten. Innerhalb der Gruppe werden meist Strategien überlegt, welche die Gründung einer lokalen Gemeinschaft zum Ziel haben. Beispiele dafür sind das Bread and Puppet Theatre, die San Francisco Mime Troupe, das Teatro Campesino oder auch das Theater des Augusto Boal.

²²⁷ ebd., S. 116

²²⁸ Kershaw, Baz: The Politics of Performance. S. 6

Alternatives Theater (und Community Theater) befasst sich damit, Gegenvorschläge zu der dominierenden Kultur darzustellen und ist somit Teil der Gegenkultur. Historisch gesehen manifestierte sich das alternative, Gegen-Theater zum Beispiel in Narrenfesten oder während des Karnevals. Das dem Karneval eigene Lach-Prinzip stellt eine inoffizielle, von allen möglichen staatlichen oder kirchlichen Konventionen befreite Welt dar. Durch das spielerische Element, das während des Karnevals stark zu tragen kommt und den künstlerisch-bildhaften Formen besteht eine Ähnlichkeit zum Theater. Jedoch stellt Michail Bachtin in "Rabelais und seine Welt" richtig: "Der karnevaleske Kern dieser Kultur lag jedoch keineswegs in rein *künstlerischen* szenischen Formen, überhaupt gehört er nicht in den Bereich der Kunst, er ist eher auf der Grenze zwischen Kunst und Leben anzusiedeln."²²⁹

Karneval operiert mit theatralen Codes innerhalb der realen Lebenswelt für eine gewisse Zeitspanne. Es kann insofern auch nicht von Inszenierungen die Rede sein, vielmehr "spielt das Leben selbst, es inszeniert [...] eine andere, freie, zwanglose Form seiner Verwirklichung, seine Wiedergeburt und Erneuerung nach besseren Prinzipien. Die reale Form des Lebens ist hier zugleich auch seine erneuerte ideale Form."²³⁰

Während des Karnevals ist die Welt umgekehrt, die Gesetze sind aufgelöst, der Narr wird zum König gekrönt und der König wird zum Narren gemacht. Es ist eine Zelebrierung der Befreiung von bestehenden Ordnungen und Verhältnissen, eine Aufhebung von hierarchischen Unterschieden und alle gelten als gleichberechtigt.

Die Form des Alternativen Theater gilt als Untergruppe gegenkultureller Aktivitäten, beziehungsweise Aktivismen. Es ist somit der Ausdruck bestimmter (neuer) Ideologien und Interpretationen sozialer und politischer Verhältnisse. Die Bezeichnung "Alternatives Theater" entstand im Zuge von und durch die Gegenkulturen des 20. Jahrhunderts, die ein neues Generationsbewusstsein an den Tag legten²³¹. Dank verbesserter Kommunikationstechniken und dem vereinfachten Zugang zu Informationen, wurde aus dieser Gegenbewegung eine Massenbewegung,

²²⁹ Bachtin, Michail: Rabelais und seine Welt. S. 55

²³⁰ ebd., S. 56

²³¹ vgl. Kershaw, Baz: The Politics of Performance. S. 7

die alle Aspekte der westlichen Gesellschaft ansprach und eine alternative Kultur aufzeigte.

Alternatives Theater oder Community Theater beinhaltet unter anderem auch eine populistische Herangehensweise, weil eine große Personengruppe erreicht werden soll. Im Zuge dessen entwickelte das Alternative Theater komplexe Strategien und Codes um politische Ambitionen durchzusetzen und mit dem Publikum zu kommunizieren (zum Beispiel das Straßentheater).

An diese Methode schließt sich die Frage nach der Effizienz von alternativem oder Community Theater an. Die Funktion des Theaters als öffentlicher (Schau-)Platz und Träger kollektiver und ideologischer Bedeutungen schlägt sich laut Baz Kershaw in den Konzepten von Performance, Community und Kultur nieder. Die Entstehung der kulturellen Oppositionen, die sich durch die Darstellung und den Aspekt der Community entwickelten, stellte einen Versuch dar, Kultur zu schaffen (vergleiche Cultural Resistance bei Stephen Duncombe).

"Inevitably, the whole panoply of performance came into play as part of the ideological negotiation, and all aspects of theatre were subject to cardinal experiment so that its appeal to the 'community' might effect cultural – and socio-political – change. In an important sense, then, we are dealing with a rare attempt to evolve an *oppositional popular culture*."²³²

Der enge Zusammenhang mit globalen, kulturellen und gesellschaftlichen Anliegen ist nach wie vor eine Wesensart des politischen, radikalen, aktivistischen und gegenwärtigen (Straßen-)Theater. Viele Gruppen weisen auf die Inspiration hin, die sie von den "klassischen", oben genannten Theatergruppen geholt haben.

²³²ebd., S. 18

3| Reverend Billy als Beispiel von künstlerischem Aktivismus

Bei den Aktionen von Reverend Billy handelt es sich sowohl um künstlerischen Aktivismus, als auch um Guerilla Theater im weitesten Sinne. Im Folgenden sollen Reverend Billys Art des Aktivismus als auch der theatrale Aspekt der Aktionen beschrieben werden.

Reverend Billy und die Church of Stop Shopping ist eine organisierte Gruppe, die gemeinsam Aktionen vorbereitet und umsetzt. Die Gruppe besteht aus Bill Talen, der den Prediger verkörpert, Savitri Durkee, die für die Organisation zuständig ist und bei den Aktionen Regie führt und dem Gospelchor der Church of Stop Shopping. Die Aktionen kennzeichnen sich durch die Form des Guerilla Theaters an öffentlichen Orten, besonders Geschäftslokale von Starbucks und Disney. Alle Aktionen verstehen sich als gewaltfrei und sind direkte Aktionen zivilen Ungehorsams. Während der Aktionen liegt der Schwerpunkt darin, ein Bewusstsein des Publikums gegenüber Konsum zu schaffen und auf die Politiken der Konzerne hinzuweisen, damit die Konsumentinnen ihre Haltung gegenüber dem Einkaufen ändern.

Im Aktivismus von Reverend Billy finden sich theatrale Elemente: die Selbstpräsentation der Kunstfigur, das Kostüm und die Inszenierung des aktivistischen Vorgangs. Da sich die Kunstfigur Reverend Billy in einem bestimmten Rollenbild bewegt, das sich Bill Talen zurechtgelegt hat, kann sowohl von direktem Aktionstheater (im Rahmen des Straßentheaters), als auch von Performance gesprochen werden: Bill Talen vollzieht Handlungen als Reverend und ist als solcher verkleidet. Gleichzeitig präsentiert er sich selbst als Prediger. Die Inszenierung gibt den Ablauf des politischen und ästhetischen Handelns vor. Der künstlerische Aktivismus von Reverend Billy begründet sich durch seine Performance, die vor allem auf Re- und Interaktionen des Publikums abzielt.

Das hybride Phänomen Reverend Billy lässt sich jedoch nicht eindeutig festmachen. Es gibt verschiedene zulässige Blickwinkel, von denen man die Aktionen von Reverend Billy interpretieren kann. Zum einen als Aktivismus (wie in diesem Kapitel beschrieben wird), als Theater (wobei mehr von den theatralen Elementen im

Kontext des Aktivismus die Rede ist) und schließlich als tatsächliche Kirche (im Sinne von Gründung einer Glaubensgemeinschaft mit geistigem Anführer und bestimmten Glaubensgrundsätzen).

Jill Lane schafft in ihrem Artikel "Reverend Billy" einen Bezug zu dem Critical Art Ensemble und beschreibt die Aktionen von Reverend Billy als neuartige Form des politischen Theater. Sie geht dabei von folgender Fragestellung aus:

"In this overwhelming scene of social 'liquescence'²³³ [...], how can an artist or activist stage oppositional discourse? How can artists address the devastating effects and causalities of the new global economy, when the representation of power is itself now nomadic, liquid, and on the move? CAE [The Critical Art Ensemble, Anm.] contends that rather than stage opposition, our only viable option is to create calculated 'disturbance' in these networks of power. What role then can performance play as a site of such disturbance?"²³⁴

Die Form des politischen Straßentheaters kennzeichnet sich durch eine theatrale Störung, das bedeutet, es werden störende Situationen hergestellt. Bei Reverend Billy und der Church of Stop Shopping kann durchaus von solch einer Störung gesprochen werden. Bevor dies genauer untersucht wird, soll zuerst die Entstehung des Projekts und die Menschen, die dahinter stehen beschrieben werden.

3|1 Wer ist Reverend Billy?

Seit 1997 agiert Bill Talen als Person Reverend Billy, Oberhaupt der Church of Stop Shopping. Mit seinem Projekt gilt Bill Talen als Bestandteil des Aktivismus gegen die wirtschaftlichen Folgen der Globalisierung und reiht sich zu den politisch motivierten Theaterschaffenden der letzten Jahrzehnte.

"Through semi-ironic preaching, the Reverend has been raging against the noxious effects of consumerism, transnational capital, and the privatization of public space and culture in New York City [...]. Reverend Billy is the pseudonym of performance artist Bill Talen, whose work as the leader of the 'Church of Stop Shopping' represents a fascinating departure for new left theatre in the era of global capital."²³⁵

²³³ vgl. The Critical Art Ensemble

²³⁴ Lane, Jill: Reverend Billy. S. 61

²³⁵ ebd., S. 60

Reverend Billys Predigen imitieren amerikanische Televangelisten aus den 1980er Jahren. Diese inszenierten Aktionen führten zu regem Interesse in New York. Mittlerweile kann man Reverend Billy als stadtbekanntem Störenfried bezeichnen. Nicht nur aufgrund der medialen Aufbereitung (vor allem in Zeitschriften), sondern – und vielmehr – wegen seinen Aktionen bleibt er im Gedächtnis derjenigen, die seine Aufführungen, beziehungsweise Aktionen an öffentlichen Orten zu sehen bekamen. Diese theatralen Darbietungen sind nicht auf Theaterhäuser beschränkt - Bill Talen sucht für seinen theatralen Aktivismus den öffentlichen Raum. Die Bezeichnung "theatraler Aktivismus" lässt sich durch die inszenierten Aktionen begründen. Dahingehend könnte man, wie bei Christoph Schlingensiefel von Aktionstheater sprechen. Die Bezeichnung "Theater" bezieht sich in diesem Zusammenhang auf den Vorgang der Aktionen und Bill Talens Verhalten als Reverend. Es handelt sich dabei um einen erweiterten Theaterbegriff, der eine soziale Dimension einbezieht. Die Dramaturgie und Inszenierung der Aktionen und nicht zuletzt die theatralen Formen, die eingesetzt werden unterstreichen diese Bezeichnung (über das unsichtbare Theater, die Détournements und sein Guerilla Theater wird im 5. Kapitel eingegangen).

3 | 1 | 1 Bill Talen

Bill Talen wurde 1950 in Minnesota geboren und wuchs in der Tradition niederländischer Calvinisten auf. Mit sechzehn Jahren legte er sein religiöses Bekenntnis ab. Er besuchte das College in New Hampshire und nahm an der Antikriegs- und Bürgerinnenrechtsbewegung teil. Nach seiner Graduierung zog Bill Talen nach San Francisco und betätigte sich als Stückeschreiber, Produzent und Performancekünstler.

"[He was] honing various storytelling routines incorporating music and poetry. His transformation into a staunchly political artist occurred while he was co-artistic director of *Life on the Water*, a theater in Fort Mason that hosted radical and marginalized groups from around the world, as well as prominent author-actors from New York like Spalding Gray, Reno, Holly Hughes, and John Kelly. Watching these artists perform convinced Talen that he had to concentrate on his own art."²³⁶

²³⁶ Kalb, Jonathan: *The Gospel According to Billy*. S. 162

Als das experimentelle Theater "Life on the Water" im Jahre 1994 keine finanzielle Unterstützung mehr bekam, zog Bill Talen nach New York um sich mit Kellnern und Schauspielen über Wasser zu halten. Als Artist in Residence wohnte Talen in dem St. Clement's Theatre in Hell's Kitchen (eine Gegend in der Nähe des Broadways). Er beschreibt seine außergewöhnliche Unterkunft in dem Buch "What should I do if Reverend Billy is in my store?":

"St. Clement's is a raffish little house of God on West Fortysixth, deep in Hell's Kitchen, hard by the theater district. It is both a place of worship and theater. Think about that: The altar is also a stage. This church averages fewer than a hundred dues-paying members, so renting out the stage is an important moneymaker. [...] I was the house manager at the theater."²³⁷

Aus dieser Position sah Bill Talen die Veränderung von New York City aus nächster Nähe. Der Times Square und die Nachbarschaft des Theater District war massiv von Bürgermeister Rudolph Giulianis Sanierungsplan betroffen. In Zeitungsartikeln über Reverend Billy wird dieser Einschnitt in das Stadtbild von New York City als Ausgangspunkt des Projekts gehalten, weil es zwei Inhalte deutlich macht:

Erstens begünstigten Giulianis Pläne eine extreme Welle der Privatisierung an einem Ort, der als Herzen Manhattans bezeichnet werden konnte. Der Sanierungsplan war ein Auslöser für Bill Talen aktiv zu werden, weil er darin den Untergang seiner Nachbarschaft ahnte. Als Teil der Künstlerinnen- und Theaterszene war es für ihn alarmierend, wie negativ sich Giulianis Plan, vor allem durch das Mitwirken des Disney Konzerns, auf den Theaterbetrieb des Broadways auswirkte.

Zum anderen galten die protestierenden, alteingestandenen Prediger auf dem Times Square als Inspirationsquelle für Bill Talen. In dem Artikel "Reverend Billy's Unholy War" von Jonathan Dee wird genau diese Situation beschrieben:

"as he [Talen, Anm.] watched the area's businesses and residents being relocated to make room for what he calls 'an outdoor mall,' he noticed that the most resistant were the street preachers, whose profound eccentricity still commanded certain respect."²³⁸

²³⁷ Talen, Bill: What should I do if Reverend Billy is in my store? S. 28

²³⁸ Dee, S. 24

Bill Talen war sozusagen von Anfang an darum bemüht, die Vorgänge auf dem Times Square und die Disneyfizierung kritisch zu kommentieren. Seine Versuche als Straßenprediger und schließlich der erste Auftritt im Disney Store entstanden aus der Angst, dass seine liebste Stadt an eins der größten Unternehmen verkauft wird.

3 | 1 | 2 Überlegungen zum aktivistischen Predigen

Talen schildert die Situation 1997 auf dem Broadway folgendermaßen:

"The streets evolved into the hallways of a mall, overpoliced, oversurveilled, and bland with visitors from outer Paramus [New Jersey, Anm.]. This could be called consumer theater [...]. Now the lights of Broadway shine for shows that are nothing but long commercial breaks. They are movies adapted to the stage, mostly. These are merchandising vehicles that must never have the qualities of a well-told story because such a thing would compete with the selling of products."²³⁹

Disney Produktionen auf dem Broadway aufzuführen, bedeutete nicht nur für Bill Talen, sondern auch für viele andere das Ende des ursprünglichen Theaterbetriebs und dessen künstlerischen Anspruch: "Disney on Broadway marked the theatre's ensnarement in the commodity chains of corporate capital, as Disney made plans to stage versions of animated cartoons, like *The Lion King*, already disseminated in multiple markets."²⁴⁰, stellte Jill Lane in ihrem Artikel "Reverend Billy" in *The Drama Review* fest. Neben Disneys fragwürdiger Produktionspolitik und der Zusammenarbeit mit Giulianis Sanierungsplan, fürchtete Bill Talen die vermeidlichen Auswirkungen auf den öffentlichen Raum. Anstelle der alteingesessenen Theaterräume machten sich Musicals von Disney breit und Konzerne übernahmen den öffentlichen Raum.

Einzig die Prediger auf dem Times Square, die sie sich artikulierten und präsentierten, schienen eine oppositionelle Haltung einzunehmen. Außerdem teilten sie Bill Talens persönliche Endzeitstimmung hinsichtlich der Jahrtausendwende – man schrieb das Jahr 1997. Bill Talen beschreibt die herrschende Stimmung wie folgt:

"It was pre-Millennial time. It was the pre-WTO-in-Seattle time. And of course it was before 9/11 [...]. In Times Square all the preachers were shouting about the End Times. The tourists were amused by this; they would stop and smile at the New York

²³⁹ Talen, Bill: What should I do if Reverend Billy is in my store? S. 31f

²⁴⁰ Lane, S. 67

characters who were hoisting themselves on the grappling hooks of their own delirious despair, waving the Bible like an ax. The upcoming apocalypse was, after all, a tourist event."²⁴¹

Bill Talen erarbeitete in seiner künstlerischen Tätigkeit bereits in San Francisco einen politisch motivierten Charakter, der als Vorreiter zu der Vision des Reverend bezeichnet werden kann. Im Life on the Water Theater hatte Talen eine Soloshow in der er einen Präsidentschaftskandidaten mit dem Namen George Cattahae darstellte und damit eine Persiflage Bill Clintons verkörperte. Savitri Durkee beschreibt diese Soloshow folgendermaßen:

"It's something sort of what we call automatic-bad-poetry [...] but it doesn't quite have the [...] political values, he doesn't know what he is talking about... he doesn't know what to rail against or to... he doesn't have his devils. [...] New York and the Disney Company really gave him his devil finally."²⁴²

Diese "Teufel" befanden sich in Julianis Politik, den Veränderungen am Times Square und der genannten Disney Company. Als Beitrag zu dem Spektakel der Mächtigen fing Bill Talen an, sich für die Inszenierung des Predigers vorzubereiten. Bill Talen und Sidney Lainer erarbeiteten den Charakter von Reverend Billy, ein kirchenloser Minister, der auf eine komische Art anfängt und im Laufe der Predigt schließlich ernste Themen anspricht. Auch wenn die Straßenprediger ideologisch von Reverend Billy zu unterscheiden sind, trugen sie in gewissem Ausmaß dazu bei, Bill Talen eine Vorstellung davon zu geben, wie Interventionen gegen Disney – und im Weiteren gegen den Konsumwahn im Allgemeinen – aussehen könnten. Jonathan Dee verweist auf diesen Aspekt im New York Times Magazin:

"there was a rather glaring difference between him and them [den Straßenpredigern, Anm.] – they were, in Talen's words, 'flame throwing right-wing fundamentalists,' while his own politics are somewhere left of liberal – he had the basic fiery-eyed look, and the stature, and the voice trained to make itself heard in the last row. And so, with a collar bought at a clerical-supply shop and a white dinner jacket left over from a catering job, he hit Times Square to preach against its destruction."²⁴³

Zudem wurde Bill Talen von seinem Mentor Sidney Lainer bestärkt, intervenierende Auftritte als Reverend Billy zu inszenieren. Lainer (der ehemalige Vikar von St.

²⁴¹ Talen, Bill: What should I do if Reverend Billy is in my store? S. 55

²⁴² Interview mit Savitri Durkee (SD).

²⁴³ Dee, S. 24

Clement's) hatte Erfahrung damit, politische Inhalte in Predigten einfließen zu lassen. Nach einer zu radikalen Predigt im Jahre 1962 wurde Lainer aus seiner Kirche hinausgeworfen und in die St. Clement Kirche versetzt. Im Zuge seiner Tätigkeit in dieser Kirche entstand das American Place Theater. Lainer hatte die Kirche in ein Theater verwandelt.²⁴⁴ Bill Talen weist stets darauf hin, dass Sidney Lainer maßgeblich an der Idee des Reverend Billy Projekts beteiligt war. Auch Savitri Durkee, Talens Frau und Regisseurin, bestätigt diesen Umstand:

"Billy gave Sidney really credits for his idea. Sidney saw Billy perform when he was still there in San Francisco and encouraged him to go into this character. There is early footage of Billy preaching in 1991 in San Francisco. So he tried on the idea a long time ago and I think it frightened him probably that the culture wasn't quite ready for it."²⁴⁵

Die erste Reaktion von Bill Talen auf Sidney Lainers Vorschlag, die Rolle des Predigers zu verkörpern, schildert Talen so:

"I retorted that, as a recovering Dutch Calvinist, I didn't even want to spoof a Christian. [...] He [Sidney Lainer, Anm.] countered with books by Elaine Pagels and John Dominic Crossan and reminded me that Jesus was never a Christian. Jesus had never preached in a church or a synagogue, either. It was hillsides, living rooms, bars, and the street. Sidney compared the 'prophetic social commentator' Jesus to Lenny Bruce."²⁴⁶

Nach und nach gefiel Bill Talen der Gedanke, sich selbst als Prediger zu inszenieren, verknüpft mit komödiantischen Elementen von dem Standup-Comedian Lenny Bruce, den Talen sehr bewundert. Bruce hatte selbst eine konservative und evangelistische Kunstfigur. Talen machte sich daran, eine progressive Haltung des "God's Angry Man"²⁴⁷ gegenüber dem Konsumwahn in einer reaktionären Form zu verkörpern. Die Inszenierung der Kunstfigur wird in der Analyse von Jonathan Kalb bestätigt: "Talen co-opts the persona of a right-wing televangelist and uses it to awaken actual spiritual hungers in his ostensibly impious audiences."²⁴⁸ Es ist die Rhetorik und das mediale Bild der religiösen Rechten, die von Reverend Billy adaptiert werden. Kalb meint außerdem: "Billy himself is truly crossing two worlds

²⁴⁴ vgl. Talen, Bill: What should I do if Reverend Billy is in my store? S. 33-37

²⁴⁵ Interview mit SD

²⁴⁶ Talen, Bill: What should I do if Reverend Billy is in my store? S. 40f

²⁴⁷ Dee, S. 24

²⁴⁸ Kalb, Jonathan: The Gospel According to Billy. S. 163

here these days between the theater and something very close to religion. Even if it is the religion of no religion."²⁴⁹

Für die Inszenierung und Persiflage sah sich Bill Talen die unzähligen Straßenprediger rund um den Times Square und dem Broadway an und besuchte Messen der Pentecostals²⁵⁰ in New Yorks Kirchen. Er eignete sich deren Artikulation, ihr Benehmen, ihre Gesten und Rhetorik an und fand die Inspiration für sein Kostüm und seine Charakterzüge. Außerdem ließ er die Strategien von Fernsehpredigern einfließen und entwickelte eine satirische Version von Jimmy Swaggart und Konsorten (dabei orientierte sich Talen auch an Lenny Bruce und Andy Kauffman). Über seine ursprünglichen Vorstellungen von Reverend Billy berichtet Talen folgendermaßen:

"I would be a southern guy, like the televangelists, but with just a touch of high church – thus the white tux coat from my catering days and the gleaming collar. [...] I bought a portable pulpit from the Christian supply store on Forty-third. Instead of a Bible I had a black tape recorder, about the same size and weight as the great book. [...] I kept trying to pretend it was an art project, like a task. I would be the only self-conscious preacher."²⁵¹

Savitri Durkee vergleicht Reverend Billys Verhalten mit den Inszenierungen der Televangelisten. Dabei hebt sie jedoch den Unterschied hervor und spricht den Kunstgriff an, der das Projekt erfolgreich, beliebt und bekannt machte. Sie führt dies in folgenden Worten aus:

"I think that actually to some degree Billy's best idea is to say what he means and to mean what he says. [...] what makes him so different of a lot of preachers is that he really is reporting the truth, not fantasy. He is not trying to create a world of Jesus Christ and this fundamental God [...]. He said: 'Look on the street. There's no one local on the street, there's no one local here anymore.' This is a report, a factual report coming from the character that is normally fantasizing."²⁵²

²⁴⁹ Interview mit Jonathan Kalb (JK)

²⁵⁰ Pfingstgemeinde; eine Bewegung innerhalb der Christlichen Evangelisten

²⁵¹ Talen, Bill: What should I do if Reverend Billy is in my store? S. 43

²⁵² Interview SD

3 | 1 | 3 Die Televangelisten als Modell von Reverend Billy

Angelehnt an die fundamentalistische Rhetorik der Televangelisten gibt Bill Talen eine Version der (von ihm verabscheuten) U.S. amerikanischen, religiösen Rechte zum Besten. In Jill Lanes Artikel "Reverend Billy", wird beschrieben warum Reverend Billy Senatoren und vor allem Televangelisten persifliert:

"A corrupt figure like the fallen televangelist Jimmy Swaggart, whom Talen sometimes resembles, is an obvious site from which to deconstruct the ways in which fundamentalist Christianity has been wedded to free market values, eliding democratic social practice in the name of aggressively conservative 'family' values."²⁵³

Ein genauer Rollenvergleich zwischen der Darstellung von Reverend Billy - sowohl Billy Graham als auch William Billy Talen - oder dem Televangelisten Jimmy Swaggart soll hier nicht durchgeführt werden. Jedoch findet anhand von Janice Peck eine kurze Auseinandersetzung mit den amerikanischen Televangelisten statt.

Die amerikanische Kultur wurde sehr stark von Predigern wie Billy Graham geprägt, der Stadien füllte, sowie von Televangelisten in den 1980er Jahren, die populäre Medien wie Radio oder Fernsehen für ihre speziellen Absichten verwendeten. Vor allem nutzen sie das Fernsehen um eine möglichst große Anhängerschaft anzusprechen. In den 1980er Jahren mehrten sich Skandale, sodass berühmte Televangelisten in Erklärungsnot gerieten und die Fernsehgottesdienste in der Gesellschaft fragwürdig wurden. Die äußerst populären Prediger, wie zum Beispiel Jerry Falwell, wurden beschuldigt, Spendengelder zu veruntreuen oder sexuelle Übergriffe zu tätigen.

Dennoch gibt es nach wie vor unzählige Televangelisten in dem US-Amerikanische Fernsehen und sind als Institutionen in der Gesellschaft verankert. Janice Peck führt in "The Gods of Televangelism" eine Beschreibung der Fernsehprediger an, die durch folgende Beschaffenheit gekennzeichnet ist: Praxis der freien Marktwirtschaft, Erfolgsorientiertheit, Individualismus, Verbreitung von Verschwörungstheorien, Ablehnung von Sozialismus, sowie Neigung zu Patriotismus und Imperialismus. Außerdem zählen konservative Politiken und traditionelle Familienwerte zum ideologischen Gerüst der Fernsehprediger. Diese Beschreibung zeigt unter anderem auf, in welchem Ausmaß der Marktfundamentalismus in der christlichen Rechten

²⁵³ Lane, S. 78

verankert ist. Aus diesen Gründen sind die Televangelisten eine klare Angriffsfläche für Bill Talen.

Für die Inszenierung von Reverend Billy sind jedoch die Methoden der (Fernseh-) Prediger, vor allem die Rhetorik, hilfreich. Die Aneignung der Rhetorik spielt eine entscheidende Rolle für Reverend Billys Unterhaltungswert, weil sich dieser durch die Imitation der Televangelisten ergibt. Für die komödiantische Inszenierung der Performance des Predigers Reverend Billy ist das Modell der Televangelisten ebenso bedeutsam. Durch Janice Pecks Ausführungen wird dies deutlicher:

"Preachers such as Swaggart do not just deliver sermons, they perform them. [...] Passion is an essential part of the service because it is through the emotions that a congregation is made ready to 'yield' to the Holy Spirit. Members of the congregation also play a vital role in the performance. Their response to the preacher affects his timing, delivery, the direction of the sermon, and the degree of his involvement."²⁵⁴

Zudem vergleicht Janice Peck den Televangelisten Jimmy Swaggart mit einem Bühnenschauspieler: Er spielt vor einem Massenpublikum, sein Verhalten und seine Gesten sind überzogen und dramatisch, er versucht seine Botschaften in höchst emotionaler Form zu transportieren, indem er jede Zuseherin direkt und persönlich anzusprechen versucht. Des Weiteren schreibt sie:

"He also entertains the audience; it is much more engaging to witness a story than to simply be told it. [...] Swaggart is rarely depicted as a talking head of extended periods; instead we observe the whole man, waving his arms, strutting, dancing, crawling on his knees, mopping his brow, pacing across the platform, holding the Bible aloft as he exhorts the audience."²⁵⁵

Neben der imitierten Performance der Televangelisten kann als weitere Parallele angemerkt werden, dass die Integration des Publikums eine wichtige Rolle spielt. Um den Glauben verbreiten zu können, muss der Gemeinschaftssinn angeregt werden. Das Publikum wird bei den Shows von Reverend Billy als Gemeinde gesehen, die es ideologisch zu erreichen gilt. Um dies zu bewirken, muss der Prediger die Sprache des Publikums verstehen. Sowohl bei den Programmen der Televangelisten als auch bei Reverend Billy geht es um folgendes:

²⁵⁴ Peck, Janice: *The Gods of Televangelism*. S. 121

²⁵⁵ ebd., S. 178

"The programs appeal to specific viewers in particular historical circumstances, because they hold meaning for those viewers. And that meaning is always a complex, interactive creation. The 'voice without' can speak to the 'voice within' only if it has something to say to people's experiences, beliefs, and values."²⁵⁶

Über das Gefühl der Gemeinschaft äußert sich Savitri Durkee eher politisch, als religiös. Sie betont den radikalen Aspekt der Gemeinschaftsbildung in Amerika: "For us the political solution is to make community. So it is a way of demonstrating that solution by showing this group of people having this common several values."²⁵⁷

Das Gefühl der Glaubensgemeinschaft, das durch Predigten erzeugt wird hat außerdem die das Potential, die Einstellungen der Menschen zu verändern. Wenn die (politische) Einstellung der Teilnehmenden verändert werden soll – und darum geht es Reverend Billy und der Church of Stop Shopping – ist das Modell der Fernsehprediger nützlich. Jimmy Swaggart gilt dabei als Negativ-Beispiel apolitischer Radikalität:

"This is not to say that Swaggart is apolitical, since every worldview contains a politics. But Swaggart's theology contains an implicit political passivity through its emphasis on disengagement from 'the world' and is therefore deeply conservative by virtue of tacitly endorsing the social status quo."²⁵⁸

Sieht man den Erfolg, den das Reverend Billy Project vorweisen kann, so war es für Bill Talen eine geglückte Entscheidung, den Gestus der Prediger zu imitieren. Savitri Durkee erzählte im Interview, dass nun - nachdem der Film "What Would Jesus Buy?" (produziert von Morgan Spurlock) im November 2007 in die amerikanischen Kinos gekommen war - ein neues Projekt ansteht. Es soll eine Fernsehsendung mit Reverend Billy produziert werden, ganz im Stil der Televangelisten.

"Billy and I are collaborating very tensely about particular issues about new ways of working. Right now for instance, I am very keen on these half-hour television shows that we are start making [sic]."²⁵⁹

²⁵⁶ ebd., S. 142

²⁵⁷ Interview mit SD

²⁵⁸ Peck, S. 159

²⁵⁹ Interview mit SD

3|1|4 Die Religion der Nicht-Religion - "We believe in the God that People who don't believe in God believe in"²⁶⁰

Die (religiöse) Prägung, die Bill Talen in seiner Jugend in einer calvinistischen Gemeinde in Wisconsin erfuhr, wird in beinahe jedem Artikel über Reverend Billy erwähnt. Obwohl er jung aus der Glaubensgemeinde austrat, besteht ein Interesse an der Kraft der Predigt. Sidney Lainer wirkte insofern auf Bill Talen ein, indem er ihm das Potential der Predigt als ein "vehicle for expression beyond satire"²⁶¹ näher brachte und auf die Bedeutung der Prediger in den USA hinwies. Jill Lane geht in ihrem Artikel ebenso der Frage nach, weshalb Bill Talen auf die Figur des Predigers zurückgreift. Sie merkt an, dass Talens Interesse an der Predigt darin liegt, wie sie als Performance vollzogen werden kann. Lane führt diese Tatsache wie folgt an:

"He has been interested too in the power of certain religious stories, especially under the long tutelage of Sidney Lainer [...]. Talen even taught a semester-long course on preaching in America. [...] So Talen's keen desire to explore what religion can offer to an atheist, urban Left is still not reconciled with his ironic tone."²⁶²

In der (amerikanischen) Geschichte traten unzählige Persönlichkeiten auf, die ihre Predigt gegen die Ungerechtigkeiten im sozialen Bereich richteten. Martin Luther King stellte während der Bürgerrechtsbewegung und bis zu seinem tragischen Tod eine wirkungsstarke Persönlichkeit dar.

Bill Talen bewundert besonders den politischen Aktivismus der afroamerikanischen Kirchen, die zu Modellen der weißen Televangelisten wurden. Die Tradition der (Straßen-)Predigerkultur ist in Amerika, beziehungsweise in New York City mindestens so verbreitet wie es die Ausstrahlungen der Fernsehprediger (zumindest bis zu den Skandalen in den 1980er Jahren) waren. Jonathan Kalb beschreibt die Reichweite der Prediger in New York und zieht die Verbindung zu Bill Talen folgendermaßen:

"They [die Prediger, Anm.] also have non-televised audiences. They have a hall here in downtown Brooklyn where a guy preaches to at least three thousand people. That's a big building! And its full.

²⁶⁰ Lane, S. 64

²⁶¹ ebd., S. 79

²⁶² ebd., S. 79

You got this tradition everywhere. When he decided to start developing the character he looked very closely. He looked at Jimmy Swaggart, he looked at them all. And because he is an actor he can do it. He can pull it on."²⁶³

Für Jill Lane wirft Bill Talens Slogan "We believe in the God that people who don't believe in God believe in" einen interessanten Aspekt auf. Sie schreibt: "Talen, along with Lenny Bruce and other relentlessly inappropriate and irreverent comedians before him, does offer a theatrical and political equivalent to negative dialectics in their practice."²⁶⁴ Diese negative Dialektik von Reverend Billy Glaubensbekenntnis erinnert Jill Lane an die Kulturkritik von Adorno und Horkheimer. Reverend Billy spricht in seinen Monologen (Predigten) davon, dass die Konsumkultur die öffentliche Kultur vereinnahmt. Die Konsequenzen sind im gesellschaftlichen Leben bemerkbar, wenn man bedenkt, die hegemoniale Kultur die Menschen zu Konsumenten macht. Ähnlich wie sich die Manipulation der Medien auf die Konsumorientiertheit zurückführen lässt, wirft auch der Aspekt eines (spirituellen) Führers die Frage auf, inwiefern Manipulation im Spiel ist (vergleiche dazu auch die Televangelisten). Savitri Durkee meint in Zusammenhang zu der möglichen Führungsposition von Reverend Billy:

"Reverend Billy is a fake leader and a lot of people too treat him like a leader. They don't have to completely treat him like a leader so they're able to maintain this degree of distance from his leadership while still treating him eventually the same [...]. To me it's fascinating as far as movement-building goes."²⁶⁵

Der Trend im gegenwärtigen Aktivismus schließt grundsätzlich Führer aus und sieht sich als antiautoritäres Kollektiv oder Community. Menschen, die sich nicht als Aktivistinnen, sondern mehr im Sinne einer ideologischen Bewegung, identifizieren, akzeptieren oft bereitwillig eine Figur, welche die Bewegung (ideologisch-religiös oder radikal-meinungsbildend) repräsentiert und mobilisiert. Savitri Durkee sieht sich gemeinsam mit Bill Talen in einer ähnlichen Position und zeigt auf, weshalb die Church of Stop Shopping diese Form anbietet:

"we have to create this [...] form of leadership [in Form des Reverends, Anm.] so that people will engage in a movement. And we can all step back and say: "oh, we were just performing." It works. Or we can stay there and say: "No, it's real!" And we have the latitude as individuals. This is a very American problem. It's so funny. Like

²⁶³ Interview mit JK

²⁶⁴ Lane, S. 80

²⁶⁵ Interview mit SD

you look at something like the Mormon Church, it's similar. [...] Joseph Smith invented the Mormon Religion; he presumes his position (with a long tradition here!) of self-proclaimed messianic leaders. The difference now is that people embrace it with irony. The irony is intact, it's like the irony is... it allows us to embrace it. But never forget that many of these people actually are embracing it – the irony falls away very quickly. I think [...] that kind of tension of our work and why over time it gets richer and more expensive and not more and more narrow."²⁶⁶

Larry M. Bogad schreibt in seinem Aufsatz "Tactical carnival. Social movements, demonstrations, and dialogical performance" über den Reiz des Neuen, Anderen und Unbekannten, das in Reverend Billys Aktivismus aufzufinden ist. Gleichzeitig betont Bogad aber auch das Bekannte, das sich bei Reverend Billy durch das Symbol des Predigers manifestiert und bei seiner Arbeit ausschlaggebend ist:

"Protests that use irony and other forms of humor are engaged in a balancing act between novelty and familiarity. Public reactions to them are not predictable. They may help a movement reach people in a more engaging way, but can threaten the clarity of a movement's message. On the other hand, an emphasis on unity of message, of being 'on point,' can suppress the multivocality of a diverse movement."²⁶⁷

3 | 1 | 5 Der Gospelchor

Die Idee für einen Chor als Begleitung zu Reverend Billy entstand sehr früh. Bereits 1997 wurde Reverend Billy ab und zu von einer kleinen Gruppe unterstützt, die sich Macky D's Choir nannte. Savitri Durkee sprach in dem Interview über diese Auftritte: "He didn't always have the choir with him. The large part he was still performing by himself at that time though he occasionally would do this big shows with the choir."²⁶⁸

Der Chor, der Reverend Billy in den letzten zehn Jahren begleitete, zählt 25 bis 40 Mitglieder und ist nun fester Bestandteil des Projekts. Jonathan Dee schreibt über die Aufgaben und die Zusammensetzung des Chors:

"Rehearsing several hours a week and performing for no pay, they sing Talen's politically inflected lyrics with genuine gospel chops that flatten irony. They are a diverse group in terms of age and race. Some are professional musicians on a kind of

²⁶⁶ Interview mit SD

²⁶⁷ Bogad, Larry M.: Tactical carnival. Social movements, demonstrations, and dialogical performance. S. 54

²⁶⁸ Interview mit SD

busman's holiday, some are lapsed fundamentalists happy to offend certain sensibilities and some are genuinely religious – they just feel that their own churches neglect the antimaterialist spirituality that the Church of Stop Shopping, in its oddball fashion, keeps alive."²⁶⁹

Bei den Proben werden neue Songs und Choreographien einstudiert, es wird über aktuelle Themen und Aktionen gesprochen und der Aspekt einer Community hervorgehoben. Der Chor ist bei Straßenaktionen als Unterstützung im Hintergrund, bekräftigt Reverend Billy und singt den einen oder anderen Song. Die Musik und das Singen, die auch dem Straßentheater als Einsatzmittel dienen, sieht Janice Peck in den Methoden von den Shows der Fernsehprediger als grundsätzliches Unterhaltungsmittel:

"Music and chanting were intended to stimulate interest among revival attendees and to instigate their involvement in the service. Retaining audience interest is even more critical in televised religious services. Television cannot bore, because it is too easy for viewers to switch to another program, turn off the set, or become distracted by other activities in the home. Viewers expect to be entertained by television even when they have turned in to also be informed, uplifted, or educated."²⁷⁰

Bei Reverend Billys Musikshows übernimmt der Chor ebenfalls eine unterhaltende und gestaltende Rolle, indem er vor und nach den Monologen von Reverend Billy Lieder singt.

"Together with the show that has the choir a musical show is just totally different than Billy as a [solo, Anm.] performance... a preaching performance, a monologist. [...] It always fascinated me even just as a symbol... having 45 people in the choir and a seven piece band. [...] It sort of demonstrates how intense he is as a performer."²⁷¹

3 | 1 | 6 Savitri Durkee, Director

Seit 2001 führt Savitri Durkee für das Reverend Billy Project Regie und ist nun die Managerin von Reverend Billy und der Church of Stop Shopping. Davor leitete sie das Theater "Culture Project 45 Bleecker"²⁷², wirkte außerdem bei einem Tanz-, und Theaterensemble mit und war als Stückeschreiberin, sowie als Darstellerin tätig. Sie

²⁶⁹ Dee, S. 25

²⁷⁰ Peck, S. 125

²⁷¹ Interview mit SD

²⁷² <http://www.cultureproject.org/> Zugriff am 14. Juli 2008

war ihren eigenen Schilderungen nach von den Einschränkungen und der Isolierung des Theaters frustriert. Erst die Arbeit mit Reverend Billy wurde für sie zu einer Möglichkeit, sich artistisch von institutionellen und kommerzialisierten Theater zu distanzieren und sich weiter zu entwickeln. Savitri Durkee lernte Bill Talen im Aufzug kennen (sie lebten im gleichen Haus) und wenig später gingen sie eine private Beziehung ein. Zu dieser Zeit arbeitete Bill Talen bereits mit einem kleinen Chor und trat in kleinen Off-Theatern in der City. Die Zusammenarbeit entwickelte sich eher zufällig, als sie bei einer Show von Reverend Billy die unprofessionelle Organisation bemängelte:

"I really came in the job quite by accident, it was a show that I thought was wonderful but that needed a director. And I thought it will not take much to just... just tighten it a little bit, clarifying it and I got completely swept in to the whole thing."²⁷³

Bei den Musikshows kümmert sich Savitri Durkee mittlerweile hauptsächlich um die Produktion und praktische Angelegenheiten, das heißt, sie vergewissert sich, dass es eine gute Show wird. Sie beschreibt sich selbst als Regisseurin mit folgenden Aufgaben:

"I make series of decisions all day. But my influence I would say has largely to do with what we are focusing on and how we focus on. So Billy and I are collaborating very tensely about particular issues about new ways of working. [...] And largely I think I try to translate a large number of ideas into something precise or an audience. Whether the audience is on the street or in a theater or even a journalist, it's the same. It's in some ways a very classical director's job what I do. It's not different than when you sit down with a good script and you analyze a script and you decide to how you are going to play it."²⁷⁴

Den Lebensunterhalt verdienen Bill Talen und Savitri Durkee indem sie Vorträge und Workshops über politisches Organisieren abhalten. Durkee beschreibt diese Tätigkeit folgendermaßen: "We travel and teach. Billy and I go to universities and work with students. Usually in universities. [...] That's how we pay our bills, mainly, is teaching. Like so many artists"²⁷⁵. Über die Homepage www.revilly.com können Aktivistinnengruppen oder Organisationen Talen und Durkee einladen um gemeinsam Wege gegen den Konsumwahn zu finden. Außerdem hält Talen

²⁷³ Interview mit SD

²⁷⁴ ebd.

²⁷⁵ ebd.

regelmäßig Lehrveranstaltungen in der New School of New York ab, in denen er mit seinen Studentinnen über kulturellen Widerstand diskutiert und direkte Aktionen ausarbeitet.

3 | 1 | 7 Shows - "Comic Theatrical Services"

Bill Talen und Savitri Durkee bemühen sich, dass sich das Projekt stetig weiterentwickelt. Als der Chor zu einem fixen Bestandteil integriert wurde und neue Spielräume gefunden wurden, etablierten sich regelmäßige Musik-Shows. Während dieser Shows stellten Durkee und Talen fest, dass dadurch etwas entstand, das sowohl für die Gruppe als auch für das Publikum unerwartet war: "the whole Reverend Billy experience, born in parody, was becoming less and less distinguishable from an actual church service – a reaffirmation, in a ritualistic setting, of a common core of spiritual values."²⁷⁶

Dies bestärkt auch die Tatsache, dass Bill Talen durch seine Arbeit eine Community mobilisiert. Seine Selbstdarstellung stellt eine Ironie her und hält die Gemeinschaft rund um Reverend Billy and the Church of Stop Shopping zusammen. Jill Lane weist dabei auch auf die "Heiligen" hin, Aktivistinnen wie zum Beispiel Richardo Dominguez, Cyberaktivist und Zapatista des Electronic Disturbance Theaters.

Es ist dabei interessant, in welcher Form Bill Talen einen sozialen Aktivismus auslebt und eine Community gründet.

"The Reverend's ability to mobilize 'real' communities and to stage meaningful social activism through his exaggerated, comic televangelist satire is one of the most interesting aspects of his work. Talen says that he originally devised his Reverend persona out of a desire to 'create a comic spiritual strategy for urban people who normally approach experience [...] through habitual irony.'"²⁷⁷

Diese Gottesdienste, bei denen der Gospel Chor singt und der Reverend eine mitreißende Predigt performt, finden regulär an Sonntagen in Kirchen, Theatern oder auch Ballräumen statt. Seine Messen im Salon Theatre wurden im März 2000 mit dem Obie Award (eine Kürung des off-Broadway Theaters in New York)

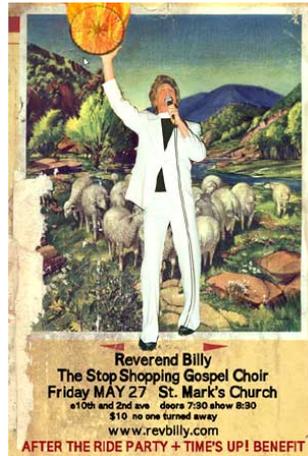
²⁷⁶ Dee, S. 25

²⁷⁷ Lane, S. 63

ausgezeichnet. Darauf folgte im Mai 2000 eine Reihe in der St. Clement's Church unter dem Titel "Starbucks out of Hell's Kitchen".

Jonathan Kalb beschreibt diese Shows folgendermaßen:

"he conducts comic church services featuring clownish deacons, obscene exorcisms, propagandistic canonizations, and a gender-bent gospel choir, usually leading his audience out of the theater afterward to commit a political action on the theme of the evening."²⁷⁸



Artwork von Savitri Durkee²⁷⁹

In den Shows verkörpert Bill Talen als Reverend Billy besonders deutlich einen komischen Kleriker und wird von dem Gospelchor unterstützt. Bei diesen gefakten Gottesdiensten, die für das Publikum wegen der ironischen Imitation der Shows von Televangelisten amüsant sind, ist jede Performance einem speziellen lokalen Thema gewidmet, wie zum Beispiel die Erhaltung der Community Garden oder des Edgar Allen Poe House. Oder er erzählt von den Arbeiterinnen, die den Kaffee für Starbucks unter schlechten Bedingungen pflückten und zeigt damit die ausbeuterischen Praktiken der Konzerne auf. Während das Publikum einer unterhaltsamen Darbietung beiwohnt, wird es gleichzeitig über Missstände aufgeklärt und meist in ihrer kritischen Haltung gegenüber Televangelisten und Konsum bestärkt. Für Bill Talen ist das Erzählen von Geschichten eine Methode des Aktivismus. Jill Lane beschreibt Bill Talens Form des Geschichtenerzählens: "The Reverend steps into the endangered role of the Storyteller; walking through the wreckage of transnational capital he is 'constantly asking the question, 'What's the

²⁷⁸ Kalb, Jonathan: The Gospel According to Billy. S. 162

²⁷⁹ <http://www.revilly.com/events/> Zugriff am 14. Juli 2008

story here?""²⁸⁰ Und es gibt Talens Meinung nach genug kollidierende Geschichten in New York City. Reverend Billys Geschichten über New Yorker Geschäftslokale oder Restaurants werden meist in Form von Monologen und Predigten während der Shows erzählt. Wie ein Flâneur bummelt Bill Talen durch New Yorks Straßen und Avenues während er versucht, die globalen Neuordnungen der Dinge zu sehen, die in das soziale Leben eingreifen. Seine Eindrücke werden in den Predigten verarbeitet. Jill Lane schreibt über die Bedeutung des Geschichtenerzählens bei Reverend Billy:

"the ultimate value of Talen's storytelling well exceeds its initial activist and propaganda value [...]. The value is pedagogical in a broader sense: it teaches us *how* to recognize these quotidian moments as moments of danger, emergency, and to learn again to hear the fullness and fury of disfigured social lives, caught in the violence of colliding stories, that our everyday behaviors, spaces, and objects carry."²⁸¹

Nach jeder Show, die hauptsächlich auf Unterhaltung mit politischem Inhalt abzielt, pflegt die Church of Stop Shopping das Publikum zu einer Aktion mitzunehmen, die zum Motto der Show passt.

"These actions have included [...] applying orange stickers to Starbucks logos to replace the mermaid's missing nipples, and hiding a cassette player behind the toys in the Disney Store in order to disturb the utopian environment with 'antishopping speech.'"²⁸²

Stephen Duncombe schreibt in seinem neuen Buch "Dream" über Reverend Billy and the Church of Stop Shopping im Kontext eines "Dream Spectacle"²⁸³. Er beschreibt darin die Gruppe rund um Reverend Billy:

"At first read, this is just another arch-ironic send-up of organized religion staged in front of a crowd of urban hipsters. And it is. 'We use right-wing hate preachers' images and turn them inside out,' Bill explains. But it is also something much more: the service is a genuine experience of communion and shared faith around a vision of a world not centered on consumption. Everyone knows that Bill is not a real reverend and they are not real churchgoers, yet it doesn't seem to matter. It is still deeply moving. Talen has created, in his own words, a 'god that people who do not believe in god believe in.'"²⁸⁴

²⁸⁰ Lane, S. 74

²⁸¹ ebd., S. 77f

²⁸² Kalb, Jonathan: The Gospel According to Billy. S. 162

²⁸³ vgl. Duncombe Stephen: Dream. S.159

²⁸⁴ ebd., S. 164

3 | 2 Der Aktivismus von Reverend Billy

Im Zuge der Revitalisierung des Times Square richteten sich die frühen theatralen Protestaktionen von Reverend Billy in erster Linie gegen die Disney Company. Diese gestalteten sich in Form von Straßenpredigten auf dem Gehsteig vor dem Disney Store. Die Reaktionen der Passantinnen hielten sich in Maßen, schließlich dauerte es einige Zeit bis er Gehör fand und nicht nur vergeblich seine Ansichten artikulierte. Unzählige Male wiederholte Bill Talen während seinen Predigten die Phrase: "Mickey Mouse is the Anticrist" und setzte erklärend fort: "In the sense that he presents himself as powerless, the silly vaudevillian who knows he's silly, and yet by performing the American neurosis with the fearful, selfless smile, he is easily the most famous corporate logo in the world."²⁸⁵

Natürlich, die ganze Welt kennt den Kopf der Maus, der das Logo der Disney Company darstellt. Das Logo symbolisiert in gewisser Weise den American-Style mit samt seiner neokolonialen Konzernkultur. Jill Lane beschreibt die Bedeutung der Disneyprodukte sehr kritisch:

"Commodity fetishism *is* the magic of Disney. As a matter of aesthetic and corporate protocol, Disney will never let you see the never-never land of labor and relation of production. [...] You will never see the low non-union wages behind the command smiles of Disney employees [...]. And you will most certainly never the [sic!] see the sweatshop labor in Haiti and elsewhere that made your Disney T-Shirt, dolls, or pajamas (see National Labor Committee 1996, 1997). You probably won't even quite grasp the enormity of Disney's holdings."²⁸⁶

Unumstritten forciert die Disney Company einen gewaltigen Kreislauf von Waren und Dienstleistungen. Außerdem begünstigt die Präsenz von Disney auf dem Broadway den Eintritt der eigenen Theaterproduktionen in diese Endlosschleife: In dem Broadwaymusical lässt sich eine Version eines Disneyfilms betrachten, dessen Charaktere man als Puppen, Logos auf T-Shirts oder anderen Handelsartikeln im Disney Store erwerben kann. Diese Waren sind wiederum Werbung für die Musicals, Filme, Videos oder Bücher, welche wiederum Themenparks bewerben. Diese Parks sind im Prinzip selbst eine Bühne, auf der man gegen Eintritt die Charaktere treffen kann und verlockt wird, im Disney Store Waren zu kaufen, die diese Charaktere abbilden.

²⁸⁵ Talen, Bill: What should I do if Reverend Billy is in my store? S. 43

²⁸⁶ Lane, S. 67

Um gegen diese Dominanz des Konzerns, die unmoralischen Produktionsbedingungen und den Konsum von Disneyartikeln vorzugehen, fing Bill Talen an, Monologe vorzubereiten. Diese trug er probeweise zuerst Sidney Lainer vor und ging um danach für sechs oder acht Stunden vor den Disney Store, um seine Performance abzuhalten. Ziel seiner Performances war es, Passantinnen zum Knien zu bringen während er als Reverend Billy Gebete über Mickey Mouse und Disney sprach.²⁸⁷ Er berichtet selbst über diese Aktionen:

"This was a good method to bring people to a common ritual that was funny. But I wasn't satisfied with the mockery of the mouse [...]. After about a week I had a bullhorn [...]. In the third week I had a startling breakthrough, and I can hear on the tapes that I'm beginning to excitedly sing-talk, carrying higher notes for longer. The discovery: Corporations and their celebrity spokespersons operate very much the way churches do."²⁸⁸



Foto von Daniel Falgerho²⁸⁹

Es dauerte nicht lange, bis der Reverend im Zuge seiner Straßenpredigten schließlich den Disney Store betrat, um den potentiellen Käuferinnen nahe zu legen, dass es besser sei, nicht zum Produkt zu greifen, weil der Konzern in Sweatshops produzieren lässt. Jill Lane bezeichnet solche Aktionen im Disney Store nicht als Boykottgesten, sondern:

"Preaching in the Disney Store, Talen aims to make audiences reflect on their overdetermined relation to that canyon of '10,000 smiling stuffed animals' who loom and leer at prospective shoppers. Even though Talen loudly asks the shoppers to leave the Disney Store en masse, he is not really orchestrating a boycott of Disney. In fact, his purpose goes well beyond conventional efforts to protest industry practices through consumer boycott."²⁹⁰

²⁸⁷ vgl. Talen, Bill: What should I do if Reverend Billy is in my store ? S. 46

²⁸⁸ ebd., S. 48f

²⁸⁹ In: Lane, S. 77

²⁹⁰ ebd., S. 68

Diese so genannten "retail interventions"²⁹¹, Preach-Ins oder politische Aktionen²⁹² in Geschäftslokalen haben oftmals das Resultat, dass der Reverend von der Polizei abgeführt wird. Oder er provoziert Aussagen der Filialleiterinnen oder Managerinnen, wie zum Beispiel: "Anyone who isn't here to buy something will be arrested!"²⁹³ Durch solche Reaktionen gelingt es Reverend Billy, die "wahren" Absichten des Konzerns zu offenbaren und das Verborgene sichtbar zu machen.

3 | 2 | 1 Die aktivistische Konsumkritik von Reverend Billy

Es geht Bill Talen nicht in erster Linie darum, die Menschen vom Einkaufen abzuhalten, sondern er will eine Reflexion der Konsumentinnen herbeiführen, die ein bewusstes Konsumieren mit sich bringt. Reverend Billy und die Church of Stop Shopping verstehen sich als Modell einer alternativen Herangehensweise an das Einkaufen. Es geht darum, sich von der Choreographie des in-der-Schlage-stehen, und des Zahlens zu befreien. Es geht darum, ein Bewusstsein zu schaffen, wie ein differenziertes Einzukaufen (zum Beispiel in kleinen unabhängigen Läden oder Bauerinnenmärkten) funktionieren kann, indem beispielsweise auf Produkte, vor allem jene, die in Sweatshops hergestellt wurden verzichtet werden kann. Er wendet sich dabei an jene Menschen, die davon überzeugt sind, dass der Verzicht auf bestimmte Produkte unmöglich ist. An dem Punkt kommt sein Aktivismus zu tragen, der in bestimmter Weise an einem Traum festhält. Stephen Duncombe schreibt über diesen Aspekt:

"[Talens, Anm.] congregation is not some ancient agrarian population where such self-sufficiency is a possibility; Bill's sermon is directed to an urban American audience for whom buying stuff is a necessity. In other ways Reverend Billy has his political feet on the ground. He champions the efforts of local merchants to keep their stores open, joins campaigns to keep Wal-Mart out of communities, works closely with activist groups to expose Disney's offshore production of their products, and pressures Starbucks to use worker- and environment-friendly Fair Trade coffee. But at the core of his politics is an impossible dream: stop shopping."²⁹⁴

²⁹¹ vgl. Dee, S. 24

²⁹² vgl. Kalb, Jonathan: 'Testifyin' Against The Mouse. S. 56

²⁹³ Dee, S. 24

²⁹⁴ Duncombe, Stephen: Dream. S. 164f

In den Predigten von Reverend Billy wird immer wieder betont, dass dieser Traum nur gemeinsam verwirklicht werden kann. Um die Menschen davon zu überzeugen, beschreibt er die bizarren Werbekampagnen der Konzerne und stellt sie bloß. Indem er die Konzerne lächerlich macht, versucht er ihre Schwäche aufzuzeigen. Auch Televangelisten, Politikerinnen und die Werbeagenturen – scheinbar mächtige Instanzen – sind Inhalt seiner satirischen Predigten, weil sie die Konsumkultur unterstützen.

Des Weiteren möchte Reverend Billy die Nachbarschaften davor bewahren, dass sie von Konzernen zerstört werden. Talen schilderte seine Sorge bezüglich der Konzernpolitik:

"Die Unternehmen stoßen so unaufhaltsam in öffentliche Räume vor, dass es gar keinen öffentlichen Raum mehr gibt [...]. Momentan läuft in New York eine gigantische Privatisierungswelle ab; die Straßen, der eigentliche Ursprung des öffentlichen Raums, gehören uns nicht mehr. Ich wechsele dann von den Disney-Läden zu Starbucks-Filialen, und zwar weil diese Coffee-Shop-Kette meint, sie würde einen Lifestyle, sie würde Sinn und Gemeinschaft verkaufen."²⁹⁵

Bill Talens Zorn drückt sich durch zivilen Ungehorsam aus. Indem er seine Ablehnung gegen den von Konzernen ausgehende Prozess Ausdruck verleiht und des Öfteren eine Aufstand macht. Trotz mehrmaligen Aufforderungen, das Geschäftslokal zu verlassen, lässt sich der politische Prediger meistens nicht davon abhalten, seine Meinung kundzutun.



Foto von Dogseat²⁹⁶



Foto von Steve Vitoff²⁹⁷

²⁹⁵ Kingsnorth, S. 164f

²⁹⁶ <http://www.flickr.com/photos/dogseat/378834866/> Zugriff am 6. August 2008

²⁹⁷ Lane, S. 74

Durch solche Aktionen versucht er den Menschen klar zu machen, dass sie sich nicht von dem Lifestyle, den die Konzerne propagieren, manipulieren lassen dürfen. Um dieses Bewusstsein zu verbreiten, versteht sich Reverend Billy als Geschichtenerzähler, der den Menschen erklärt, welche unabhängigen Läden oder Gastwirtschaften vor den Starbucksinvasionen an bestimmten Orten waren.

Talen "is determined to keep alive the collective memory of those communities that the chain stores are equally determined to colonize. 'We remember that this place used to be the Astor Riviera Diner,' he shouts at passers-by on Astor Place in Greenwich Village, where three Starbucks now face each other across the intersection. 'We remember their famously abusive waiters!'"²⁹⁸



Photo von Steve Vitoff.²⁹⁹

"Reverend Billy preaching inside the Astor Place Starbucks, the largest of the 150 Starbucks in New York City and former site of the beloved Astor Riviera Diner (13 May 2000)."³⁰⁰

Prinzipiell ist die Art von Aktivismus, den Bill Talen als Reverend Billy betreibt, als aktive (aktivistische) Konsumkritik zu interpretieren. Talen beschreibt seine Sicht der Dinge in Paul Kingsnorths Publikation "Global Attack!" folgendermaßen und betont, dass

"in einer neuartigen Welt – einer Welt des nachbarschaftlichen Konsumrauschs, der Massenwerbung, der Informationsflut -, in einer solchen Welt müsse eine ebenso neuartige, ebenso glitzernde und originelle Protestform wie die Wirtschaft selbst gefunden werden."³⁰¹

Aus diesem Grund betritt er als Prediger gekleidet den Disney Store oder Starbucks Filialen und versucht mit seiner Inszenierung den Menschen klar zu machen, dass sie grundsätzlich mehr als nur eine Ware kaufen. Diese Methode zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass sie nicht einfach ignoriert werden kann, da sie unterhaltsam und

²⁹⁸ Dee, S. 24

²⁹⁹ Lane, S. 73

³⁰⁰ ebd., S. 73

³⁰¹ Kingsnorth, S. 161

für manche auch amüsan ist. Befindet sich der Reverend mit blonder Mähne und strahlenden Zähnen in der Filiale, beginnt er mit seiner kräftigen Stimme und seinem Talent zur Selbstdarstellung eine Predigt über die finsternen Seiten des Konzerns:

"Er erzählt ihnen von genetisch veränderten Rinderwachstumshormonen in der Milch von Starbucks, die aus den Labors von Monsanto stammen. Er erzählt ihnen von den Kämpfen, die das Unternehmen ausgefochten hat, damit seine Arbeiter sich nicht gewerkschaftlich organisierten [...] und er erzählt ihnen von Starbucks' Unternehmenspolitik, dem so genannten *clustering*: In Stadtteilen, in denen noch lokale Cafés existieren, werden mehrere Filialen zugleich 'gebündelt', und ihre Zahl wird so lange erhöht, bis alle unabhängigen Konkurrenten aufgegeben haben und nur noch Starbucks übrig ist."³⁰²

Reverend Billy beschreibt während seinen Interventionen in den Predigten, wie die Nachbarschaften waren, bevor die Fast Food-Ketten eingezogen sind und in welcher Form sie die Gegenden ausbeuteten bis nichts mehr da ist außer Möglichkeiten zum Konsum. Bill Tales Art des Aktivismus interveniert gegen die globalen Interessen der Konzerne, gesamte Nachbarschaften gravierend zu verändern und lokale Empfindlichkeiten anzugreifen. Er orientiert sich an dem, was in seinem Viertel geschieht und stellt sich die Frage:

"Ist es gute Nachbarschaft? Sehen die Menschen sich in die Augen, erzählen sie sich Geschichten [...]? Das ist eine gute Nachbarschaft. Den Multis liegt sehr viel daran, dass es keine solchen Viertel gibt. Sie wollen uns 'versupermarkten'. Sie wollen, dass die zwischenmenschlichen Beziehungen im Wesentlichen über die Kreditkarte ablaufen. Die Multis haben eine alles umfassende Präsenz, und ihr Hauptanliegen ist es, den Individuen einzureden, die hätten keinen direkten Zugang zum eigenen Leben – all ihre Träume, ihre Wünsche würden erst vermittelt durch das, was die Multis verkaufen. [...] Daraus speisen sich meine politischen Ziele."³⁰³

3|2|2 Reverend Billys Culture Jamming gegen den Konsumwahn

Reverend Billy schließt sich mit seinem politischen Widerstand gegen den Konsumwahn und der Befürchtung, dass der Konsumwahn bereits eine kulturelle Hegemonie erreicht hat, den Culture Jammer (siehe Kapitel 1|3|5) an³⁰⁴. Die kulturelle Hegemonie begründet sich dadurch, dass der Konsum bereits zu so einer

³⁰² ebd., S. 161f

³⁰³ ebd., S. 165

³⁰⁴ vgl. ebd., S. 171

dominanten Kraft in der nordamerikanischen Gesellschaft wurde, dass niemand ihn mehr zu hinterfragen scheint. "Wenn daraus folgt, dass eine künstliche Kultur an die stelle der realen Kultur getreten ist," so Paul Kingsnorth zum Verständnis der kulturellen Störsenderinnen, "dann müssen die Mittel, mit denen diese Werte etwa von den Culture-Jammern infrage gestellt werden, klar verständlich, raffiniert und subtil sein."³⁰⁵

Die Culture Jammer bezeichnen sich selbst als Kulturkämpferinnen oder Guerrilleros (der globalen Bewegung). Ziel der inszenierten Aktionen ist es, Menschen oder Orte von dem Konsumwahn zu befreien. Sowohl der Konsumwahn, als auch dessen Gegenbewegung (rund um den Erdball) wächst stetig und verfolgt neue Strategien. Ein Beispiel dafür ist der jährliche "Kaufnixtag", der von den Adbusters ins Leben gerufen wurde. Jedes Jahr finden im November weltweit Aktionen statt, die das Nicht-Kaufen schmackhaft machen sollen.

Bill Talen behauptet, dass die größte Kirche (oder auch Kultur) mittlerweile die "Church of the Stupefied Consumer"³⁰⁶ ist. Angeführt wird diese fundamentale Kirche von berühmten Fernsehpredigern (wie Jerry Falwell oder Jimmy Swaggart), Konzernbossen und Politikerinnen. Reverend Billy verstand sich als gegenkulturelle Opposition und griff religiöse Elemente auf, "jammte" diese mit der Absicht, einen aktivistischen Diskurs zu ermöglichen. Ein Beispiel dafür ist die gekreuzigte Mickey Mouse, die einen verstörenden Anblick darstellte. Dieses Requisit wurde in vielen Aktionen verwendet, wie Jill Lane beschreibt:

"With a giant Mickey Mouse taped to a crucifix, Reverend Billy arrived on the scene as a cross between an anticonsumerist superhero and a mad millennial prophet, ranting at tourists and passersby of the impending apocalypse."³⁰⁷

3|2|3 Zusammenarbeit mit Aktivistinnengruppen

Selbstverständlich wird die Gruppe rund um Reverend Billy mit ihrem theatralen Aktivismus nicht die Welt verändern, geschweige denn den Konsum abschaffen.

³⁰⁵ ebd., S. 171

³⁰⁶ vgl. Talen, Bill: What should I do if Reverend Billy is in my store? S. 49

³⁰⁷ Lane, S. 67

Reverend Billy und seine Anhängerinnen - die Church of Stop Shopping - ist eine Gemeinschaft, die sich als Aktivistinnen versteht. Durch die Integration von Guerilla Theater und der möglichen Bezeichnung von Reverend Billy als Spassguerilla kann zwar der Expansion von bestimmten Konzernen erfolgreich entgegengewirkt werden. Aber es gibt dennoch kritische Stimmen, wie die von Jonatan Dee, der betont, "that opposition comes from unions and grass-roots political organizations, not from Brechtian street performers with self-described 'bad Elvis hair.'"³⁰⁸

Bill Talen und seine Mitstreiterinnen pflegen deshalb eine intensive Zusammenarbeit mit in Kontakt stehenden politischen Organisationen. Für weit reichende Anliegen ziehen Bill Talen und Savitri Durkee Organisationen heran, die durch ihre Arbeit helfen können, Sachlagen zu verändern. Umgekehrt unterstützt die Church of Stop Shopping lokale und globale Gruppen oder Organisationen mit ihrem theatralen, unterhaltsamen Aktivismus mit Showcharakter.

Savitri Durkee beschreibt diese zentrale Arbeitsweise als effektive Strategie und Unterstützung. Sie führt diese Kollaboration folgendermaßen aus:

"It [die Zusammenarbeit, Anm.] is something that I take very seriously [...] at least for trying to build movements. Not just because you are stronger when there are more of you. It is not just about numbers, it is also [...] because you hold each other up, you help each other over time. [...] So there is that sort of practical aspect of working with other groups that is really helpful. They have different sets of resources, different set of skills, often different networks of people they talk to, sources of funding, all sorts of things. And in our case we work with groups a lot that are like more established in certain ways that we are, who could in fact sit down and talk to Starbucks where we would never would [...] like negotiating with cooperations which I would never in my life do. I am not negotiating with the cooperation. But I can work with groups who do."³⁰⁹

Durch diese Kollaboration gelingen Kampagnen, wie zum Beispiel die Forderung an die Unterwäschekette Victoria's Secret, ihre Kataloge aus Recyclingpapier herzustellen. Reverend Billy und die Church of Stop Shopping arbeitete bei dieser Kampagne mit der Umweltorganisation Forrest Ethics³¹⁰ zusammen. Nur durch die Qualifikation der Organisation Forrest Ethics konnte die Agenda erfolgreich durchgebracht werden, weil

³⁰⁸ Dee, S. 24

³⁰⁹ Interview mit SD

³¹⁰ <http://forestethics.org/> Zugriff am 14. Juli 2008

"Forrest Ethics [...] have a strict policy about retraction, they cannot be arrested. It is part of their funding [...], they have a tremendous negotiating team. And we worked with them on the Victoria's Secret campaign."³¹¹

Für die Sidamo-Kampagne gegen Starbucks wurde mit Light Years IP³¹² zusammengearbeitet, die sich für das Recht von Grundbesitz engagiert und mit Starbucks erfolgreiche Verhandlungen führte. "Sidamo" galt als die berühmteste Kaffeesorte, die Starbucks in New York angeboten hatte. Die Kampagne richtete sich gegen die niedrige Bezahlung der Kaffeeanbauerinnen und deren verbesserungswürdige Rechtslage. Bill Talen beschuldigte in einem Interview den Konzern Starbucks dahingehend, dass er die Arbeiterinnen ausbeuten würde.

"For years they were bringing Sidamo beans to Starbucks and getting such low pay per pound that their kids were dying. Starbucks was selling Sidamo for \$26 a pound with Ethiopian graphics on the bag."³¹³

3 | 3 Die Disneyfizierung des New Yorker Times Square

Eine theatrale Störung durch Reverend Billy und die Zusammenarbeit mit anderen Aktivistinnengruppen, fand im Zuge der Generalsanierung am New Yorker Times Square statt. Die Kampagne, an der Reverend Billy beteiligt war, wird genauer beschrieben und soll eine Vorstellung geben, in welchem Bereich sich Reverend Billy aktivistisch bewegt.

Die Debatten über die Revitalisierung des New Yorker Times Square schlugen sich intensiv in dem lokalen Aktivismus nieder. Viele Aktivistinnen überlegten sich Strategien für gewaltlose Aktionen, um auf die Hintergründe der Revitalisierung hinzuweisen. Sie versuchten darauf aufmerksam zu machen, dass hinter dem Revitalisierungsprojekt eine zweifelhafte Zusammenarbeit des damaligen Bürgermeister Rudolph Giuliani und der Disney Company steckte. Diese Kooperation sollte offiziell den problematischen Ort in Manhattan zu einem familiengerechten Vergnügungspark machen. Fragwürdiger war die Absicht der Regierung und der Disney Company, unzählige Theaterräume und Geschäfte aus

³¹¹ Interview mit SD

³¹² <http://www.lightyearsip.net/> Zugriff am 14. Juli 2008

³¹³ http://gothamist.com/2007/10/16/reverend_billy_1.php/ Zugriff am 7. April 2008

ihren Räumlichkeiten zu vertreiben. Es sollte ein Monopol von Disney rund um den Times Square entstehen, mit dem Vorwand, dass die Umsetzung familienfreundliches Entertainment schaffen würde. Was folgte, war eine umfassende "Disneyfizierung". Disneyfizierung beschreibt die unternehmerische Strategie der Walt Disney Company, eine Monokultur zu schaffen. Disneyfizierungen finden in unzähligen US-Städten und in den Disneylands statt und werden auch in Europa immer mehr zum Thema. Disneyfizierung ist ein negativ besetzter Begriff. Er transportiert eine kulturpessimistische Haltung und macht die unweigerliche Monopolstellung und Macht des Konzerns deutlich. Die Konsequenzen der Disneyfizierung auf die Kultur- und Stadtentwicklung werden meist negativ konnotiert. Sönke Gau und Katharina Schlieben schreiben in dem Sammelband "Site-Seeing":

"Die Disneyfizierung kann als ästhetisches Phänomen gesehen werden, entscheidender aber ist der mit diesem Prozess verbundene ökonomische, politische, soziale und kulturelle Wandel: Die Revitalisierung von Stadtvierteln geht einher mit einer Aufwertung innerstadtnaher Wohnstandorte, die eine sozial-räumliche Polarisierung zur Folge hat. Diese urbanen Transformationsprozesse hängen mit einer Veränderung von Konsumverhalten und Arbeitsverhältnissen zusammen, die die Nachfrage nach *neuer Urbanität* erst entstehen lässt."³¹⁴

3|3|1 Times Square und die Pläne zur Revitalisierung

Seit Ende des 19. Jahrhunderts gilt der New Yorker Times Square als

"Inbegriff US-amerikanischer Großstadtkultur. Hier ballten sich ökonomisch erfolgreiche Entertainmenteinrichtungen, er reflektierte aber auch wie kein anderer Ort in der Stadt die typisch großstädtischen Widersprüche und die sozialen Gegensätze New Yorks."³¹⁵

Vor allem befand sich an diesem Ort das berühmte Theater District, welches in den 1920ern seine Blütezeit erlebt hatte. In der Nachkriegszeit fand eine gravierende Veränderung dieser Gegend statt. Da sich die Unterhaltungsindustrie zurückzog, fanden sich zunehmend illegalisierte Personengruppen (Prostituierte, Drogendealer und Obdachlose), die schon vor Ort waren, ein und prägten verstärkt das Straßenbild. Bis in die 1980er Jahre veränderte sich wenig: am Times Square befand

³¹⁴ Gau, Sönke; Schlieben, Katharina: Site-Seeing: Disneyfizierung der Städte? S. 11

³¹⁵ Roost, Frank: Die Ausgrenzung benachteiligter Bevölkerungsgruppen in Disneys Projekten Times Square und Celebration. S. 19

sich das Rotlichtmilieu, schmutzige Kinos, die gewaltsame Action- und Pornofilme zeigten, sowie Fast Food-Restaurants. Dennoch zeichnete sich der öffentliche Raum des Times Square als Treffpunkt der verschiedensten Kulturen und als Arena für die merkwürdigsten Gestalten aus.

Im Zuge des Redevelopment Projects von Rudolph Giuliani fanden verstärkt Polizeieinsätze statt, bei denen skrupellos mit den Herumtreibern und Flaneuren umgegangen wurde.

"Its homeless, cruisers, and pilgrims of all kinds, who had made this geography unique, were told to move along or face arrest. Combinations of globalization, powerful real estate interests, and a conservative regime contributed to the privatization of much the city's other public spaces and cultures."³¹⁶

Das Revitalisierungsprojekt reagierte auf den Zustand des Times Square indem, der Stadtregierung und Disney zufolge, "ein fast fünf Hektar großes Gebiet entlang der 42nd Street abgerissen [...] werden sollte."³¹⁷ Wegen Baugenehmigungsangelegenheiten kam es bis 1993 jedoch nicht zum Baubeginn. Schließlich legte ein Architekt der Walt Disney Company einen Plan vor, der den Einstieg des Unterhaltungskonzerns vorbereitete. Es wurde vorgeschlagen, sich, anstatt auf Bürohäuser, zunächst wieder auf den Sektor des Entertainments zu konzentrieren und dem gemäß Einrichtungen zu bauen. In den darauf folgenden Jahren wurde dieser Plan realisiert. Frank Roost skizziert diesen Vorgang in dem Beitrag, "Die Ausgrenzung benachteiligter Bevölkerungsgruppen in Disneys Projekten Times Square und Celebration":

"So ließ der Konzern zunächst in der 42nd Street einen großflächigen Disney Store sowie einen Entertainment- und Hotelkomplex mit einem Disney Vacation Club errichten. Kurze Zeit darauf eröffnete das Disney-Tochterunternehmen ABC ein großes Livefernsehstudio am Times Square, während der ebenfalls zum Disney-Konzern gehörende Sportfernsehsender ESPN ein Themenrestaurant aufmachte. Und schließlich übernahm die Walt Disney Company im Lauf der Jahre drei Musicaltheater, in denen nun Bühnenversionen von Disney-Cartoons gezeigt werden, die zu den erfolgreichsten Broadway-Produktionen überhaupt zählen."³¹⁸

Sowohl Disney als auch die Stadtregierung profitieren von dem Redevelopment Project. Die Zusammenarbeit kann als ein Deal bezeichnet werden, der

³¹⁶ Shepard, S. 203

³¹⁷ Roost, S. 19f

³¹⁸ ebd., S. 20

folgendermaßen funktionierte: Disney forderte, dass das noch vorhandene Sexgewerbe gänzlich eliminiert wird, da es nicht zu dem familienfreundlichen Image des Konzerns passt. Dafür würde sich der Konzern darum kümmern, dass die Kommerzialisierung und die Unterhaltungsindustrie (an diesem doch sehr zentralen Ort in Manhattan) durch die Marke und das Logo "Disney" wiederbelebt werden. Für den damaligen Bürgermeister Rudolph Giuliani und seine Null-Toleranz-Politik stellte dies eine bequeme und lukrative Möglichkeit dar, die Regulierung des Adult Entertainment, welche einen Schwerpunkt seiner "Quality of Life" Kampagne ausmachten, durchzusetzen.

3|3|2 Rudolph Giulianis "Quality of Life"³¹⁹ Kampagne und die Konsequenzen

Rudolph Giulianis neoliberalistische Politik brachte die "Quality of Life" Kampagne hervor, die es darauf abzielte, die Stadt *sauber* zu machen (siehe oben). Betroffen waren vor allem unautorisierte Straßenverkäufer und kleine Geschäfte oder Familienunternehmen. Selbstverständlich betraf es auch die Prostitution und das Adult Entertainment. Es ging darum, jede Form von Unruhestiftern, zurückzudrängen: "Welfare moms, promiscuous queers, street people, strippers, and artists became targets of this cleansing. To the extent that undesirable communities embodied the city's decline, they were driven from public view as chain stores took their place."³²⁰

Wie schon erwähnt, wurde die Disney Company durch erfolgreiches Lobbying zu einem Unterstützer des Bürgermeisters. Erfolgreich wurde das ehemalige Rotlichtmilieu des Times Square in ein Businessgebiet von Disney verwandelt. Außerdem erhoffte sich Rudolph Giuliani durch seine Regulierungen, dass die Stadt dadurch für Familientourismus interessanter wird und Umsatzsteigerungen erzielt werden.

³¹⁹ vgl. Shepard, S. 203

³²⁰ Shepard, S. 203

3 | 4 Reaktionen der Aktivistinnen auf die Disneyfizierung

Bei der Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Disneyfizierung wird augenscheinlich, wie gravierend sich die gesamte urbane Landschaft (besonders in Manhattan) in den letzten Jahren verändert hat: Immer mehr Nachbarschaften wurden von Handelsketten übernommen, lokale Unternehmen und Familienbetriebe mussten weichen, um der so genannten "Mallifizierung"³²¹ Platz zu machen. Dieser Trend findet global in einem ähnlichen Ausmaß statt, wobei die Umstrukturierung in den USA am stärksten verspürt wird und entsprechende Interventionen von Aktivistinnen stattfinden. Die Disneyfizierung des Times Square gilt als Beispiel par excellence, weil dieser Raum nun gänzlich von Warenketten zugepflastert wurde, die den Konsum unterstützen und kaum mehr öffentlicher, nicht privatisierter Raum vorzufinden ist. Es dominieren überdimensional große Werbeflächen und Bildschirme, Starbucks, McDonalds und andere Fast Food-Ketten sind vertreten - alles leuchtet und blinkt.

Aus diesen Gründen versammelten sich Aktivistinnen, um gegen den (von den Konzernen erschaffenen) "sea of identical details"³²², die Adult Entertainment Regulations des Bürgermeisters und die Disneyfizierung zu protestieren. Vor allem die direkte Aktionsgruppe SexPanic!³²³ organisierte eine umfassende Gegenoffensive zu der Mallifizierung Manhattans. Diese Offensive beinhaltete

"guerrilla flyers, teach-ins, cyber- and street-based direct actions, community organizing, slide shows, poster campaigns, and the use and abuse of media. Every action was designed with the purpose of forcing people to rethink their assumptions about the public panic."³²⁴

Gemeinsam mit anderen direkten Aktionsgruppen aus New York, zum Beispiel Reverend Billy und der Church of Stop Shopping, sowie Reclaim the Streets NYC wurde der Versuch unternommen, die Aufmerksamkeit auf die Hintergründe der "Quality of Life" Kampagne zu lenken. Thematisiert wurden die Eingriffe in die öffentliche Kultur, die urbane Politik der Gentrifizierung im Allgemeinen, die rechtlichen Mittel zur Vermeidung von Kriminalität und die Förderungspläne zur Sicherheit von Rudolph Giulianis Regierung. Des Weiteren ging es um die

³²¹ Vgl. Shepard, S. 201

³²² ebd., S. 202

³²³ siehe ebd., S. 206f oder <http://www.thebody.com/content/art32486.html> Zugriff am 14. Juli 2008

³²⁴ ebd., S. 206

Entwicklung des Immobilienmarkts, die Vorbeugung von HIV und die kulturelle "erotophobia"³²⁵ (die Sex Panik von Giuliani und Disney).

Die Absicht des aktivistischen Organisierens war es, dieser herrschenden Panik mit der Form des Culture Jamming entgegenzutreten. Bei der Gegenoffensive zu Giuliani und Disneys Redevelopment Project ging es außerdem darum, Werbung für das Ausleben von Rechten zu machen. Es ging dabei um das Recht, das Leben ohne all die Produkte die von den Konzernen als lebenswichtig, unverzichtbar und unterhaltsam angepriesen werden, sowie selbstbestimmt zu leben. Insbesondere bei der Aktion im Disney Store ging es darum, Selbstbestimmung statt Markenwahnsinn und Realität statt Image zu propagieren.

3|4|1 Reverend Billys Sit-In im Disney Store

Reverend Billy and the Church of Stop Shopping taten ihre Form des Protests gegen die Disney- und Mallifizierung des Revitalisierungsprojekts im Disney Store Times Square kund. Das Sit-In wurde am 15. November 1999 im Disney Store abgehalten, er lud befreundete Aktivistinnen ein, um mit ihm zu einer "Shopping Intervention" in den Disney Store zu kommen.³²⁶ Neben Reverend Billy und seiner Church of Stop Shopping nahmen eine Affinitätsgruppe des LESC (Lower East Side Collective³²⁷), SexPanic! und Reclaim the Street NYC, teil. Die Absichten des Sit-Ins waren auf einem Flyer abgedruckt, auf dem unter anderem stand: "'We're here to protest the inauthentic ... the use of entertainment as ideology ... the celebration of the bland ... Disney eradicates difference."³²⁸ Generell behauptet Reverend Billy, dass allein schon das Betreten des Disney Store eine "consumer narcosis"³²⁹ beinhaltet. Als Schutz dagegen hielt er seine teils improvisierten Anti-Shopping Predigten parat. Außerdem beruft sich Bill Talen bei seinen Aktionen im Disney Store auf den Schriftsteller Jimmy Breslin, welcher meinte, dass Times Square immer schon ein Platz war, an dem Geschichten passierten. Für Reverend Billy und die Church of

³²⁵ vgl. ebd., S. 206

³²⁶ vgl. ebd., S. 210

³²⁷ <http://www.notbored.org/lesc.html> Zugriff am 14. Juli 2008

³²⁸ Shepard, S. 211f

³²⁹ vgl. ebd., S 210

Stop Shopping haben die Aktionen die Absicht, neue Geschichten an diesem komplett veränderten Ort zu beginnen. Bei dem Sit-In wurde vor allem gegen Disneys Unterstützung von Giuliani protestiert (und beispielsweise gefordert, dass der Konzern zugibt der Cartoonstar "Herkules" sei schwul). Benjamin Shepard schildert den Ablauf der Aktion:

Wie gewohnt leitete der Gospelchor die "Predigt" von Reverend Billy ein, indem das Lied "Wistle While You Work ... for 15 cents an hour" gesungen wurde. Daraufhin hielt Reverend Billy eine Stop-Shopping-Predigt (in der er auf die Sweatshop-Politik der Disney Company aufmerksam machte) die eine Störung des Handel hervorrufen sollte. Die unvorbereiteten Einkäufer und die Belegschaft des Disney Store wurden zunehmend nervös und letztlich traf die Polizei ein und verhaftete sechs Aktivistinnen. Shepard schließt seine Ausführung mit der Feststellung: "For a moment, the sterilized private space had been transformed into a public theater, once again a place where stories begin."³³⁰

³³⁰ ebd., S. 212

4 | Das Aktionstheater von Reverend Billy

Jonathan Dee stellt sich in seinem Artikel über Reverend Billy und die Church of Stop Shopping die Frage: "Can true activism be funny?"³³¹ Und er setzt fort: "Talen's performance would have to be categorized more as guerrilla theater than as activism."³³² Dem kann dahingehend widersprochen werden, weil sich Reverend Billys Aktivismus gegen die Auswirkungen des Konsumismus und der Privatisierung des öffentlichen Raums nicht zuletzt durch die theatralen Elemente in den Aktionen gestaltet. Wie bereits erwähnt, finden viele Aktivistinnen gefallen an spaßigen und theatralen Aktionen. Dies wird durch die Einbeziehung von Straßentheater, Kostümierungen oder Performance innerhalb des Aktivismus deutlich.

Jill Lane bezeichnet Reverend Billy als Beispiel für die Ausübung von "politicized 'theatre disturbance'"³³³: Bill Talen praktiziert theatralische Störungen die einen politischen Hintergrund haben. Diese Störungen finden an (Schau-)Plätzen statt, die von der Privatisierung betroffen sind oder sich auf die urbane Kultur beziehen. Es handelt sich dabei um solcherart Störungen, die auch anhand des Critical Art Ensemble beschrieben wurden.

Ein Schauplatz (und Ausgangspunkt) theatraler Störungen war beispielsweise der Times Square in New York City. Damit verbunden gelten sowohl der Disney Store, als auch andere Geschäftsflächen der Disney Company (und zum Beispiel auch das Disneyland) als Schauplätze, die Bill Talen als "contested and surveilled public spaces"³³⁴ bezeichnet. Wie seine Bezeichnung impliziert, handelt es sich meistens um überwachte, kommerzialisierte, vermarktete, konsumorientierte und privatisierte Plätze. Diese stellen die Bühne für Talens theatralischen Aktivismus dar, der von Jill Lane als theatrale Intervention bezeichnet wird:

Reverend Billy "has staged numerous 'shopping interventions' in which he and fellow artists perform in commercial spaces themselves – from the Disney Store to Starbucks – in an effort to intervene in (disturb) the seamless corporate architecture and choreography of shopping, or to 're-narrate' them with memories of the lives they displace. Talen also regularly lends the Reverend to a range of staged 'political

³³¹ Dee, S. 24

³³² Dee, S. 24

³³³ Lane, S. 61

³³⁴ vgl. Kalb, Jonathan: The Gospel According to Billy. S. 162

actions' related to the destruction or gentrification of local urban spaces, and of the social memories which they house."³³⁵

Bei den theatralen Interventionen spielt für Bill Talen der Einsatz seines Körpers eine große Rolle. Sein eigener Körper (und der von Zuschauerinnen und Mitwirkenden) bietet eine "poetics of embarrassment"³³⁶. Der Körper, der die stupide Choreographie des Shoppens verweigern soll, ist für Bill Talen ein erster Schritt um den Kapitalismus und den Ausverkauf der Kultur einzubremsen.

Am umfassendsten wurden die künstlerischen und theatralen Aspekte von Bill Talens Arbeit bis jetzt von Jonathan Kalb untersucht. Kalb bezeichnet Bill Talens Theater als Weiterentwicklung des Guerilla Theater. Seine organisierten, direkten Aktionen finden in der U-bahn, in Parks, Lobbies und vor allem in Geschäftslokalen statt. Die Öffentlichkeit (beziehungsweise Orte, die ursprünglich als öffentlich galten) ist, mit dem Verweis auf Straßentheater, für Kalb ein zentrales Subjekt der theatralen Interventionen. Die Verbindung von Protest und Theater ist ihm zufolge in sich selbst ein Aufzeigen von Freiheit, die heutzutage im angeblich öffentlichen Raum, nicht mehr wirklich Platz findet.³³⁷ Für Jonathan Kalb erklärt sich Talens theatraler Zugang folgendermaßen:

"much of his effectiveness has to do with his lucidity about the differences between making radical theater today and doing it in the 1960s – an era when religious trappings and rituals were embraced by such groups as the Living Theatre, the Bread and Puppet Theater, and Jerzy Grotowski's Polish Theater Laboratory with an earnestness that would now seem naïve. Talen taps the lode of emotion behind religious expression in a much more sophisticated and ironic fashion."³³⁸

4|1 Die Theatralität in den Aktionen von Reverend Billy

Um das Aktionstheater von Reverend Billy nachvollziehen zu können, erfolgt hier eine Auseinandersetzung in drei Schritten. Zuerst wird geschildert, wie die Gruppe probt und sich auf die Aktionen vorbereitet. Durch diese Ausführung wird bereits eine Vorstellung geschaffen, in welcher Weise die Aktionen inszeniert sind. Im nächsten Schritt wird beschrieben, welche theatralen Elemente in den Aktionen

³³⁵ Lane, S. 61

³³⁶ vgl. ebd., S. 71

³³⁷ vgl. Kalb, Jonathan: The Gospel According to Billy. S. 165

³³⁸ ebd., S. 164

besonders deutlich ersichtlich sind. Abschließend wird auf verschiedene theatrale Aspekte der Aktionen eingegangen. Dabei wird besonders auf die Art der Selbstinszenierung von Reverend Billy eingegangen und der Einsatz des Körpers beschrieben. Bill Talen ist der Überzeugung, dass der Körper das entscheidende Mittel ist, um störende Aktionen durchzuführen, beziehungsweise störende Situationen herzustellen.

Nachdem die Beschaffenheit der Aktionen umrissen wurde, erfolgt eine Skizzierung der konkreten Theaterformen, die Reverend Billy anwendet.

4|1|1 Vorbereitung zu den direkten Aktionen

In den regelmäßig abgehaltenen Proben werden die Aktionen geplant und besprochen. Savitri Durkee leitet diese Vorbereitungen und erklärte im Interview, wie die Proben ablaufen, beziehungsweise was für sie persönlich als Regisseurin besonders wichtig ist. Durkee meint vorab, dass die beste Vorbereitung ihrer Meinung nach das Training ist, bereit zu sein: "I think of it more the way [...] the soldiers are trained. Like to be in a state of readiness."³³⁹

Bei den Aktionen auf der Straße ist dieses Bereitsein für die Performance deshalb so wichtig, weil in der Church of Stop Shopping oft improvisiert wird und der entscheidende Moment erkannt werden muss. Für Durkee ist es ebenfalls von großer Bedeutung, dass die Gruppe gemeinsam lernt, Entscheidungen zu treffen. Dabei geht es um körperliche Aktivitäten, wie das gemeinsame Gehen oder einen Gegenstand mit den Augen zu folgen, etc.

"The way I try to train them physically to follow each others' impulses. Someone moves that way that everyone moves that way. [...] Some of this is just sort of basic improvisational movement training, very different than modern dance but similar skill sets."³⁴⁰

Das Hauptaugenmerk legt Savitri Durkee bei den Proben auf das Einstudieren von Musik und Tanzchoreographien,

³³⁹ Interview mit SD

³⁴⁰ ebd.

"because we basically make a score. We set certain goals. An improvisational score would say: first we go to this station and then we have to do this and then we go to the next station and do that. It's not scripting word for word. It's scripted in broad motions and movements."³⁴¹

Für die Messen und Predigten schreibt Bill Talen in der Regel eine Idee auf, die er vortragen möchte. Die Notizen zu den Monologen sind dabei viel ausführlicher, als sie während der Show tatsächlich präsentiert werden. Er überlegt sich im Vorhinein eine kurze Predigt, die er während seinem Monolog frei Improvisiert. Auf dieses Skript greift er in seiner Performance zurück. "He's setting up a series of things he has to say eventually and in between them he sort of expands and improvises."³⁴²

4 | 1 | 2 Reverend Billys Komik in den Aktionen

Bei den öffentlichen Auftritten von Reverend Billy geht es explizit darum, durch die satirische Verkörperung eines Predigers Situationen herzustellen, die das unvorbereitete Publikum aus dem alltäglichen Trott reißen. Durch unterhaltsame Methoden erzeugt Reverend Billy meistens Aufmerksamkeit und schützt sich durch die Performance vor gewaltsamen Übergriffen. Jonathan Kalb beschreibt diesen Unterhaltungsfaktor in Bezug auf die Polizei: "he [Talen, Anm.] has to play a certain game with the police... He also has to keep his finger on his audiences, on his followers when they kind of had enough for the time being."³⁴³ Außerdem betont Kalb den Aspekt der Performance als Selbstschutz: "He [Reverend Billy, Anm.] has to be funny and it has to be clear that it is funny even to the police. Otherwise he could be beaten and the crowd has to be safe. It has to be done in a way where Billy is the only one risking arrest."³⁴⁴

Dieser Aspekt betrifft neben der Polizei ebenso die FilialleiterInnen in Starbucks-Filialen³⁴⁵ oder in Disney Stores. Im weiteren Sinne zielt Bill Talen seine Selbstpräsentation als Prediger darauf ab, die Strukturen oder die Gegen-

³⁴¹ ebd.

³⁴² ebd.

³⁴³ Interview mit JK

³⁴⁴ ebd.

³⁴⁵ vergleiche Memo im Anhang

Inszenierungen der Starbucks-Kette aufzudecken. Jill Lane formuliert die Absicht Talens dahingehend, dass er durch sein Unterhaltungsprogramm folgenden Vorgang deutlich machen will:

"Reverend Billy is a provocateur who works to unleash and reveal programmed scripts and narratives that constitute the scenes of today's consumption. Talen is interested in the way the consumer knows and plays his or her part. Such shopping interventions reveal the consumer's own scripts, produced as seamlessly by the commercial process as any other product."³⁴⁶

Larry M. Bogad schreibt in seinem Artikel "Tactical carnival: social movements, demonstrations, and dialogical performance" über Humor und Ironie innerhalb des Aktivismus:

"Inverted meanings and sarcastic satire can surprise people and stimulate reflection. Irony, which throws several simultaneous meaning at recipients, may cause passersby to do interpretive work, puncturing their assumed frame of reference to let new light shine in."³⁴⁷

Bill Talen stellt durch seine Performance eine satirische Version der Televangelisten vor, imitiert diese auf eine ironische Weise und wirft verschiedene Interpretationsmöglichkeiten auf. Da die Figur des Predigers in der amerikanischen Kultur eine besondere Bedeutung hat, scheinen die Passantinnen im Laufe der Aktion überrascht, wenn Reverend Billy sich als linksorientierter Kämpfer gegen den Konsumwahn vorstellt und zudem aufzeigt, dass er sich im Grunde über die Televangelisten lustig macht. Diese ironische Haltung von Reverend Billy entspricht dem, was Bogad als sarkastische Satire beschreibt. Des Weiteren bestätigt Savitri Durkee diesen Umstand, wenn sie ihre persönliche, erste Begegnung mit der Performance des Reverend Billy schildert und auf den Aspekt der Satire eingeht:

"I was shocked when I first saw Reverend Billy, I was actually shocked. I mean I consider myself political radical and myself also a very wild person, but I was amazed that someone would take this kind of liberty with so-called God, with God, with people's religious belief. Because religious tolerance [...] ... Very quickly you can make fun of someone's religion. I mean which is ridiculous, well it's like hilarious why shouldn't we make fun? These people actually think that they're going to go to a green bountiful land which is called Heaven where God will provide all her souls... I mean it's laughable so there is a reason we don't laugh at it."³⁴⁸

³⁴⁶ Lane, S. 69

³⁴⁷ Bogad, S. 53f

³⁴⁸ Interview mit SD

Savitri Durkee spricht hier auch die Faszination an, die Reverend Billy bei vielen Menschen auslöst. Es spielt der Charme und das Charisma von Bill Talen keine geringe Rolle, jedoch löst seine Rolle als Prediger verschiedene Reaktionen aus: Unzählige Zuschauerinnen finden ihn großartig und unterhaltsam – einige werden durch die Erfahrung mit ihren persönlichen Überzeugungen konfrontiert und lehnen seine Performance ab. Die Komik, die sich in Reverend Billys Performance findet, beabsichtigt aber nicht nur das Lachen des Publikums, auch wenn sich viele an Reverend Billys Predigten und der Parodie auf die Televangelisten belustigen. Durch den humorvoll vorgetragenen Inhalt wird vor allem auf seriöse Tatsachen hingewiesen. Das Publikum lacht über Reverend Billys humoristische Rhetorik und seinen Körpereinsatz - zum Beispiel wenn er zu den Liedern des Chors tanzt, auf den Verkaufstisch springt oder wie die Televangelisten den "Geist" fühlt und die Emotionen der Televangelisten überzogen imitiert – gleichzeitig werden sie mit politischen Inhalten konfrontiert.

Den Transport der aktivistischen Inhalte beschreibt Jill Lane als "a classic Marxist maneuver, worthy of the best materialist theatre makers, from Bertolt Brecht to Augusto Boal: to reveal the relations of production, and the conditions that make consumption possible."³⁴⁹ Durch die Verkörperung des geistigen Anführers einer kritischen Haltung gegenüber dem Konsumwahn, übt Talen Kritik am Materialismus. Für Jill Lane gilt Talens Methode als aufklärende Maßnahme, die eine Ähnlichkeit mit den genannten Theatermachern aufweist.

Anhand von Augusto Boals *Theatre of the Oppressed* kann die Bedeutung des theatralen Elements durch die Figur und die Komik des Jokers beschrieben werden. Die Wurzeln dieser Ausdrucksform liegen im Karneval und Zirkus. Man kann im Zusammenhang mit Reverend Billy den Joker in der Performance des komischen Predigers aufzeigen. Mady Schutzmann schreibt über Boals System in dem Aufsatz "Joker runs wild":

"It [das System, Anm.] also introduced the figure of the Joker, both a narrator who addresses the audience directly and a wild card able to jump in and out of any role in the play at any time. This Joker [...] has a polyvalent role as director, master of

³⁴⁹ Lane, S. 69

ceremonies, interviewer, and exegete, representing the author who knows story, plot development, and outcome as no individual character can."³⁵⁰

Wenn man die Figur Reverend Billy als Joker betrachtet, kann seiner Agitationsform eine durchaus politische Wirkung zugeschrieben werden. Generell sieht Mady Schutzman die Beschaffenheit von Boals "Joker System"³⁵¹ für den theatralischen Aktivismus als anwendbar an. Der Joker von Augusto Boal nimmt während er seine Geschichten erzählt einen paradoxen Blickwinkel ein, der durch eine gewisse Narrenfreiheit und Komik eher akzeptiert wird. Dadurch ist es ihm quasi erlaubt, Gesellschaftskritik zu üben. Indem er die Position des "wir gegen sie" hervorhebt und vertritt, hält er gleichzeitig einen pädagogischen Ansatz bereit. "Boal, as Joker, would [...] lecture the audience on aspects of the political environment that the protagonist (or, perhaps, everyone in the scene) was unaware of"³⁵², schreibt Schutzman und impliziert damit, dass der Joker ein gewisses Privileg hat. Dieses liegt darin, dass er scheinbar harmlose Kommentare zur sozialen Lage machen darf, ohne deshalb angeklagt zu werden. Des Weiteren werden Eigenschaften akzeptiert, die sonst strenger verurteilt werden: in der Natur des Jokers liegen unschuldige Inkompetenz, Tollpatschigkeit und Ungenauigkeit, die keinesfalls frivol sind. Es steht im quasi zu, beziehungsweise gehört zu seiner zentralen Eigenschaft, sein eigenes Unvermögen ständig miteinzubeziehen und zu reflektieren. Für diese Selbstpräsentation sucht der Joker soziale Räume auf und hat die Absicht, eine Gemeinschaft zu fördern.

Außerdem führt die gemeinsame Bedeutung der Community oft dazu, einen clownesken Charakter in die Aktivist Performance einzubeziehen. Mady Schutzman stellt in dieser Hinsicht folgende Fragen: "What is the difference between using the lessons of jokes and joking *ideologically* [...], *actively* [...], and *pedagogically* (i.e., as a form of leadership, teaching, directing)?"³⁵³ Lässt sich die Rolle des Jokers auf Reverend Billy anwenden? Fest steht, dass Reverend Billy, wie auch der Joker, seinen Humor in die soziale Praxis einer Performance oder eines Events (oder Spektakel) einbeziehen. Von großer Bedeutung ist dabei der Umstand, dass der Joker durch seine Darstellung

³⁵⁰ Schutzman, Mady: Joker runs wild. S. 133

³⁵¹ vgl. ebd., S. 133

³⁵² ebd., S. 134

³⁵³ ebd., S. 139

in persönliche Bereiche, wie zum Beispiel die Identität, Vernunft oder Gemeinschaftlichkeit des Publikums, eindringen kann und diese in einen kompromittierenden Kontext stellen kann. Der Joker Reverend Billy praktiziert ein stetes Aufmerksammachen auf vorgefertigte Mechanismen und behandelt gesellschaftliche Probleme in verschiedenen Aspekten und Perspektiven. Durch die Gegenüberstellung des "wir gegen sie" stellt er Definitionen in Frage. Das Resultat, das sich der Joker durch seine Performance erhofft, ist die Reflektion von Standpunkten und die Erkenntnis, wie starr die Positionen verankert sind.³⁵⁴

"Often when we laugh, we are not certain who the 'we' is. The joke [... often] elicits laughter from people with a vast array of ideological beliefs. [...] Community is the result. [...] Jokes suggest a stranger politics than the frameworks of inside/outside, antagonist/protagonist, oppressor/oppressed can accommodate."³⁵⁵

Bill Talen greift Augusto Boals Joker-System auf, um seine Persiflage des Predigers darzustellen und von dem Potential des clownesken Charakters zu profitieren³⁵⁶. Doch wie vereinbart Talen die Charakterzüge des Jokers und des Predigers? Bestimmt, es ist die satirische und ironische Komponente der amerikanischen Fernsehprediger, aber entscheidend für Talens Präsenz ist auch das Arbeiten mit Symbolen. In dem Maße, wie der Joker eine unschuldige Gestalt verkörpert, ist der Prediger ebenso durch Attribute gekennzeichnet: er verkündet das Wort einer höheren Macht, bietet eine weite Projektionsfläche und stellt sich selbst durch bestimmte Eigenschaften dar. All das und noch mehr macht den Prediger (oder Verkündiger) zu einer Person, die besonders fest in der amerikanischen Kultur verankert ist. Der Prediger symbolisiert eine Mittlerfigur, die zwischen den Menschen und dem Wort Gottes steht. Savitri Durkee spricht allgemein von der Kraft der Symbole innerhalb der Kultur:

"People can project anything they want onto them [the symbols, Anm.] but they also have an integral meaning. That preacher in this culture is such a symbol. Anyone can project anything they want onto him. [...] These are the tools that theater makers, play makers, writers have worked with from the very beginning. [...]. The wonderful thing about what we have now is the symbol of the crusader in white, the Joan-of-

³⁵⁴ vgl. ebd., S. 139

³⁵⁵ ebd., S. 140

³⁵⁶ vergleiche die Aussage von Jonathan Kalb, der meint, es muss heutzutage eine spaßige, bzw. komische Komponente im Guerrilla Theater geben

Arc-Reverend-Billy in this hellfire of New York City. Which again is the perfect open symbol that means Sodom and Gomorrah to the rest of the world."³⁵⁷

Der Figur des Predigers wird eine Autorität zugeschrieben, die Savitri Durkee folgendermaßen auf Reverend Billy bezieht:

"he [Talen, Anm.] has immediately a certain authority even though he is joking. It says so much about our relationship to God in our culture [...]. In that one little stripe of white there is so much value, cultural time just consolidated there. And then of course it is amazing that it holds his throat. It's like the throat that then speaks the truth."

4 | 1 | 3 Grundsätzliche Aspekte der Interventionen

Als Bill Talen anfing, als Reverend Billy seine Aktionen in dem Disney Store zu performen, ließ er in den Theaterspalten der New Yorker Zeitschriften Ankündigungen für seine Aktionen schalten: Ein neues Stück der Church of Stop Shopping hat Premiere im Disney Store am Times Square. Hauptdarsteller sind Reverend Billy und Freunde, hieß es. Paul Kingsnorth berichtet über solche angekündigten Aktionen:

"Hunderte kamen und wollten das Stück sehen. Fester Bestandteil der Inszenierung war ein Sprung Billys und seiner Freunde auf den Ladentisch und die Besetzung der Registrierkassen; Bodyguards, die ihn von beiden Seiten anbrüllten [...] wurden in die Vorstellung integriert."³⁵⁸

Seitdem hat Bill Talen die Inszenierung seiner theatralen Auftritte systematisiert, seine Interventionen sorgfältig choreografiert und einstudiert. Um diese Aktionen zu inszenieren, schrieb Talen mehrere Serien von "Invasion Manuals". Diese leiten den Prozess der Performance im öffentlichen Raum an. Die Anwendung der Manuals kann laut Jill Lane als "a cross between a theatrical improvisation scenario and a tactical street-war manual"³⁵⁹ beschrieben werden.

Die Manuals leiten den Körper dazu an, alternative Modelle von öffentlichem Diskurs und Verhalten durchzuspielen. Reverend Billy meint, dass die alltäglichen Praktiken (beispielsweise das Einkaufen) von der Routine eingenommen wurden.

³⁵⁷ Interview mit SD

³⁵⁸ Kingsnorth, S. 164

³⁵⁹ Lane, S. 70

Durch seine so genannte "Poetik der Peinlichkeit" (Poetics of Embarrassment³⁶⁰) können diese in den Interventionen aufgebrochen werden. Die Poetik bietet die Möglichkeit, den eigenen Körper gegen die Privatisierung zu positionieren, indem bestimmte Choreographien nicht mitgemacht werden. Reverend Billy stellt durch seine Aktionen eine Version neuer Choreographien dar. Jill Lane behauptet, dass

"where commercial spaces carefully choreograph the use of space, lightning, Muzak, and product placement to maximize shopping practices and profit, Talen just as carefully choreographs inappropriate behaviours in that same mise-en-scène."³⁶¹

Es kann durchaus von radikaler Performance gesprochen werden, da unpassende Handlungen vollzogen werden, die sich gegen konventionelles Verhalten richten. Reverend Billys Performances sind oftmals so subtil, dass das radikale Element erst erkannt werden muss. Jill Lane schreibt dazu:

"Progressively pushing past the line of expected normative behavior (a line he sometimes calls 'the Swiftian line,' the moment of saturated irony that suddenly reveals the truth of the context), Talen acknowledges too that embarrassment is a minor risk, compared with the strategic advantages it offers."³⁶²

Die taktischen Manuals bilden die Vorlagen für Aktionen in Form des unsichtbaren Theaters. Bill Talen koordiniert Handy-Opern über Magersucht oder Barbiepuppen und so genannte "Spats". Die erwähnte "Swiftian line" markiert den Punkt der Aktion, an dem das unsichtbare Theater aufgehoben wird, und die tatsächliche Motivation der Aktion für das Publikum deutlich wird. Für die Aktivistinnen entsteht gleichzeitig die vorhin angesprochene Peinlichkeit. Sie entsteht genau dort, wo die Intervention ihren Höhepunkt erreicht und die automatisierten "scripts of shopping"³⁶³ zurücklässt.

Reverend Billys Selbstpräsentation des Körpers während der Aktionen hat Analogien zu Christoph Schlingensiefels Aktionstheater, besonders die Aktion "Wahlkampfzirkus 98"³⁶⁴. Im Zuge dieser gründete der Aktionskünstler Schlingensiefel seine eigene Partei namens "Chance 2000". Durch den inszenierten Wahlkampf der Partei gelingt es den

³⁶⁰ vgl. ebd., S. 71

³⁶¹ ebd., S. 71

³⁶² ebd., S. 71f

³⁶³ ebd., S. 72

³⁶⁴ Scheitern als Chance. Das kleine Fernsehspiel. Regie: Grasseck, Alexander; Corinth, Stefan. D, 1999

Beteiligten, die Parallelen zwischen Kunst und Politik aufzuzeigen, beziehungsweise den Unterschied aufzuheben. Zwischen Improvisation und Inszenierung vermischt sich die Form von Theater und Performance – beides wird zur politischen Aktion. Die Ebene des traditionellen Theaters ist durch Rollenspiele gekennzeichnet. Figuren wie der Clown werden von Schauspielerinnen verkörpert und gezeigt; im gleichen Ausmaß werden Handlungen im eigenen Interesse der künstlerischen Aktivistinnen vollzogen, die eine enge Verflechtung mit dem Alltag haben. Genauso wie sich das Publikum von Schlingensief fragte, um was es ihm eigentlich gehe, kann bei Reverend Billy viel interpretiert werden. Geht es ihm tatsächlich um einen Konsumstopp, oder möchte er sich nur selbst vermarkten?

In jedem Fall sorgen beide für Störungen, Bewegungen und Reibungen, die den Kunstraum verlassen und in den Alltag eingreifen. Reverend Billys Körpereinsatz kann deshalb (wie bei Schlingensief) als Selbstpräsentation bezeichnet werden.

4|2 Reverend Billys Anwendung von traditionellen Theaterformen

Die beschriebene Beschaffenheit der Aktionen stützt sich, wie man in der Folge sehen wird, auf traditionelle Theaterformen. Reverend Billys radikale Performances sind oft so vielseitig, dass eine einzige Bezeichnung seiner theatralen Interventionen nicht möglich ist. So kombiniert er unsichtbares Theater mit Guerilla Theater und holt sich Anleihen von der Situationistischen Internationale, beziehungsweise den Culture Jammers. Um all diese Aspekte in Bill Talens Schaffen zu beleuchten, wird zu jeder dieser Techniken ein kurzer Abriss und Beispiele angeführt.

4|2|1 Unsichtbares Theater - Aktionstheater

Die erwähnten Manuals oder so genannten "Spats" greifen auf die von Augusto Boal gegründete Theaterform des unsichtbaren Theater zurück. 1973 entwickelte Boal die Theaterform des Image Theatre – eine Ausdrucksform, die mit ästhetischen Mitteln ein (nicht unbedingt verbales) Kommunizieren möglich macht. Boal thematisierte mit seinem "Theater der Unterdrückten" in den 1950er Jahren den

politischen Dialog und den Aspekt, dass (anders als im didaktischen Theater) alle Beteiligten gemeinsam lernen sollen. Diese Theaterform thematisierte außerdem den Übergang von Lebensprozessen zu Theater, der durch Volks- und Straßentheater erprobt wurde. Daraus entstand auch das so genannte "Unsichtbare Theater", das darauf abzielte, gesellschaftliche Vorgänge durchschaubar zu machen und zu verändern. Mady Schutzman und Jan Cohen-Cruz formulieren Boals' Umsetzung des unsichtbaren Theaters folgendermaßen:

"Staged in public spaces and masquerading as everyday life, these theatrical scenarios addressing urgent current social issues were constructed to engender public dialogue among people who did not know that they were witnessing preplanned enactments."³⁶⁵

Bei Bill Talen lassen sich mehrere Analogien zu Augusto Boals Theatre of the Oppressed aufzeigen. Die Schnittstelle ist der Umgang mit Strategien des Widerstands. Sowohl bei Boal als auch bei Talen spielen in der Darstellung Humor, Identitäten, Seinszustände und Improvisationen eine wichtige Rolle. Außerdem handelt es sich bei beidem um eine Kombination aus spielerischen, unvorhersehbaren, improvisierten, formverändernden und befähigenden ("empowering"³⁶⁶) Absichten. Die realen und doch theatralen Aktionen setzen sich spielerisch mit bestimmten Situationen auseinander und zielen auf eine Diskussion ab. Die Schauspieler sind in ihren Improvisationen nicht erkennbar.

Eines von Bill Talens schriftlich fixierten Manuals, genannt "The Anti-Disney Spatathon" aus dem Jahre 1999 wird von Jill Lane beschrieben:

"The scenario is a 'spat' between lovers that will not be recognized as theatre by most of the audience, including the security guards who might otherwise halt it. Like Boal's early work in Invisible Theatre, it intentionally blurs the line between acting and real life in order to provoke unsuspecting audiences (called tourist-shoppers or 'TSS' in the manual) to become involved in a revelatory public scene."³⁶⁷

Die "Spats" haben die Aufgabe, eine Kritik in einen öffentlichen Diskurs zu stellen. Sie drehen sich vor allem um Themen wie die Produktion in Sweatshops, die Zerstörung des Times Square oder die nicht-gewerkschaftlichen Arbeitsbedingungen

³⁶⁵ Schutzmann; Cohen-Cruz: A Boal Companion. S. 3

³⁶⁶ vgl. ebd., S. 3

³⁶⁷ Lane, S. 70f

der Angestellten. Durch den choreographierten Spat (oder Dialog) wird durch ein unpässliches Verhalten eine Szene hergestellt:

"Embarrassment is [...] the key to invention, to leaving behind the automagic scripts of shopping. [...] Talen's manuals, then, are a new kind of acting manual: they help retrain the body to tolerate and exploit quotidian embarrassments in commercial space."

Als in Manhattan die 100. Starbucks-Filiale eröffnet hatte, wurde Bill Talen zu dem sogenannten "Starbucks Invasion Kit"³⁶⁸ inspiriert. Anders als die Spats im Disney Store, galt das Invasion Kit als eine raffinierte Shopping-Intervention bei dem unter anderem auch die Handy-Opern auf Starbucks angewendet werden können.

Bill Talen berichtet in einem Aufsatz³⁶⁹ des Buchs "From ACT UP to the WTO" von drei Aktionen in den Starbucks-Filialen am Astor Place, Manhattan und einer in Brooklyn. Ziel der Aktionen war es, den Betrieb zu stören und dadurch die Kaffeegeniesserinnen wachzurütteln. Begleitet wurde die Gruppe außerdem von einer Fernseh-Crew, welche die Aktion aufzeichnete und dem Regisseur Dietmar Post. Aus diesen Aufzeichnungen entstand die Reportage "Reverend Billy and the Church of Stop Shopping".

Bei diesen "Invasionen" gab es drei improvisierte Themen, denen sich jeweils zwei Personen in der Form von "Spats" annahmen. Inhalt dieses Spat-Theaters waren Aussagen, die auf humoristische Weise die Positionen der Aktivistinnen rund um Reverend Billy vertraten³⁷⁰. Unterstützt wurden die Spat-Protagonistinnen von sogenannten Anreißerinnen (oder Joker), die sich, um die Konversation anzuheizen, dazugesellten und die Grenze zwischen der "Aufführung" und den restlichen Besucherinnen der Filiale aufbrachen.

Für die Aktion wurde das "Starbucks Invasion Kit" verwendet und zu allererst wurden runde, rote Stickers gekauft,

"to put [them, Anm.] on the Mermaid sign, to give her nipples [...]. They [Starbucks, Anm.] erased the nipples and navel [...] years ago as an executive decision designed, one suspects, to expand into more conservative markets. So every action we put the nipples back on, but we always have women do it."³⁷¹

³⁶⁸ vgl. ebd., S. 72

³⁶⁹ Talen, Bill: Wednesday, July 12: invasions of three NYC Starbucks. S. 316-319

³⁷⁰ Im Anhang finden sich zwei dieser Spats.

³⁷¹ Talen, Bill: Wednesday, July 12: invasions of three NYC Starbucks. S. 317

Die Handy-Opern³⁷² wurden von Reverend Billy und der Church of Stop Shopping als sehr effektiv erachtet um in Disney Stores auf die Produktionsbedingungen des Konzerns aufmerksam zu machen. Es dauerte nicht lange, bis die bewährten Handy-Opern auch in das Starbucks Invasion Kit inkludiert wurden. Im Allgemeinen haben die so genannten Handy-Opern eine Ähnlichkeit mit Flashmops (oder "Guerilla-Invasionen") und haben meist folgenden Ablauf:

"Mitglieder seiner [Talens, Anm.] Gemeinde spazieren dabei durch den Laden und unterhalten sich über ihre Handys lautstark über alle möglichen Themen, von Sklavenarbeit auf Kaffeeplantagen bis hin zu Billiglohnarbeitern. Ihre Gespräche steigern sich in einem koordinierten Crescendo. Billy hat auch eine Reihe von Szenen für so genanntes *Real Theatre* entwickelt, die jeder gemeinsam mit einem Freund zum Beispiel in seinem Starbucks um die Ecke vorführen kann – möglichst laut, versteht sich."³⁷³

Ein Skript zu einem von Paul Kingsnorth beschriebenen "Real Theatre" wird von Jill Lane angeführt. Sie beschreibt die Dramaturgie und Form als eine Variation der Spats, als

"capitalizing on the now-ubiquitous figure of the cell phone user – an ideal candidate for Talen's anticommercial theatre that already indexes the interpenetration of public space and private language, often in an inappropriately loud volume. A Cell Phone Opera involves several people having unrelated loud conversations on cell phones in the middle of the Starbucks, all of which ultimately interweave critiques of Starbucks' corporate practices."³⁷⁴

Eine Auswahl der Skripts, beziehungsweise die Anleitung zu den Spats findet sich im Anhang. Die kürzeste Anleitung für eine Handy-Oper in einem der drei Starbucks am Astor Place lautet folgendermaßen:

"I'm waiting for you the Starbucks... Which one?... At Astor Place... There's more than one? Oh (*going to the window*) ... Oh, I see the other one, by that new Kmart... Not that one?... There's another here?... Oh, in the Barnes & Noble?"³⁷⁵

Dieser Spat hat die Absicht, die Monokultur, die Franchise und die multiplizierende Präsenz des Konzerns in der New Yorker East Village deutlich zu machen. Bei jeder

³⁷² Vergleiche Prolog

³⁷³ Kingsnorth, S. 162

³⁷⁴ Lane, S. 73

³⁷⁵ ebd., S. 73

Aktion in einem der Astor Place Starbucks geht Reverend Billy nicht umhin zu erwähnen, dass der Platz ein Bermudadreieck des Einzelhandels ist³⁷⁶.

Durch die Praxis des unsichtbaren Theater und mit Hilfe der Spats soll kein Antagonismus gegenüber dem Einkaufen dramatisiert werden (ob das Sweatshop-Produkt nun gekauft werden soll oder nicht), sondern die Theatralität des Konzerns aufgedeckt werden: die Inszenierung der Werbung und des Konzerns allgemein, sowie die "underlying social logic that has governed those choices."³⁷⁷

Zwischen unsichtbarem Theater und Guerilla Theater steht eine weitere Form des Aktionstheaters, die von Jonathan Dee als ein so genannter "Whirl"³⁷⁸ beschrieben wird. Paul Kingsnorth beschreibt die Aktion als eine Tradition, die auch von anderen Gruppen praktiziert wird. Dabei

"marschieren so genannte 'Whirl-Mart' in weißen Overalls in Supermärkte von Wal-Mart und schieben eine Stunde lang leere Einkaufswagen durch die Gänge. Neugierigen Kunden und genervten Mitarbeitern erklären sie, dass sie an einem 'Ritual zur Stärkung des Konsumbewusstseins' teilnehmen würden."³⁷⁹

Die Beteiligten treten dabei getrennt auf, diskret und so als ob sie einander nicht kennen würden. Während die leeren Wägen herum geschoben werden, bildet sich eine Art Polonaise der Nicht-Einkäuferinnen,

"snaking through the store in a hypnotic display of commercial disobedience. [...] A spokeswoman for Wal-Mart, while recognizing Talen's name, wouldn't utter it herself, referring only [...] to the corporation's general disregard for 'special-interest groups with specific agendas.'"³⁸⁰

4|2|2 Reverend Billys Guerilla Theater

Ein Zeichen dafür, dass Reverend Billys Aktionen durch als Guerilla Theater beschrieben werden können, ist die Reaktion der Starbucks-Zentrale. Hervorgerufen durch die unzähligen Auftritte des Reverends in den Filialen und seine Art des

³⁷⁶ vgl. ebd., S. 73

³⁷⁷ ebd., S. 73

³⁷⁸ vgl. Dee, S. 24

³⁷⁹ Kingsnorth, S. 178

³⁸⁰ Dee, S. 24

Guerilla Theaters, ließ die Leitung ein Memo aussenden³⁸¹. Paul Kingsnorth kommentiert diese Reaktion von Starbucks salopp: "Kein Wunder, dass Starbucks den Reverend fürchtet – so sehr, dass die Geschäftsleitung ein Merkblatt mit dem Titel 'Was soll ich tun, wenn Reverend Billy meinen Laden betritt?' an sämtliche New-Yorker Mitarbeiter verteilen ließ."³⁸²

Jill Lane sieht in diesem Memo eine deutliche Enthüllung der Werbemethoden des Konzerns. Wie auch die Manuals von Talen Anweisungen geben, wie man sich verhalten soll, so listet das Memo (nach dem auch Bill Talens erstes Buch benannt ist) eine Reihe von Aktionen (beziehungswise Reaktionen) auf. Doch allein deshalb kann man Reverend Billys Theater nicht gesamt als Guerilla Theater bezeichnen.

Jonathan Kalb weist berechtigter Weise darauf hin, dass der Kontext des Guerilla Theaters in unserer heutigen Zeit ein vollkommen anderer ist, als zu Zeiten von Ron Davis und Konsorten. Der Rahmen dieser Arbeit lässt die letzten Jahre aufgrund der Quellenlage etwas außer Acht und konzentriert sich auf Reverend Billy in seiner Anfangsphase und die Entwicklung und Ausarbeitung der Aktionen, dennoch darf von dem Wendepunkt, der 2001 in New York stattfand, nicht abgesehen werden.

Jonathan Kalb meint, dass die Konsequenzen die Kunstszene enorm betrafen:

"There were shows in 2000 that you would go to and the action after the show was to paintball billboards in Soho. Now, paintball got lose at the gun and that is truly defacing public property or private property and policeman be called within 5 minutes. And the crowd either had to disperse or risk arrest. And Billy always seems to be going to risk arrest."³⁸³

Für das politische Straßentheater in New York City stellte die vermehrte Polizeipräsenz (vgl. Rudolph Giuliani) eine Einschränkung dar, die viele Aktionen (wie zum Beispiel die oben Zitierte) sehr riskant machte.

Dennoch zeigt dieser Umstand sehr deutlich eine Zäsur der (Meinungs-)Freiheit und der Darstellung. Als Antwort darauf, organisierte Reverend Billy Aktionen auf Ground Zero, bei denen die Wörter des First Amendment (der amerikanischen Verfassung) rezitiert wurden. Als Form des unsichtbaren Theaters wurden die Teilnehmerinnen via Email dazu angehalten, sich auf Ground Zero

³⁸¹ Ein Abdruck dieses Memos findet sich ebenfalls im Anhang.

³⁸² Kingsnorth, S. 162

³⁸³ Interview JK

zusammenzufinden, das First Amendment im Kopf zu haben und mit ihren Handys so zu tun, als würden sie telefonieren. Der Grund dafür liegt in dem Gesetz, welches in New York besagt, dass das "Herumlungern" (also auch das Stillstehen) verboten ist. Jonathan Kalb beschreibt die Aktion (oder den Flashmob), an der er selbst beteiligt war:

"So you mustn't commit a crime, you must be a lawful person moving from one place to another but within earshot of all these other commuters just keep on speaking the first amendment. And we did this for an hour. And there was serious discomfort on the part of the New York City police officers there. They were extremely uncomfortable that in the end they were on their radios asking for guidance about what to do about this. We didn't disturb anybody. As a matter of fact I don't know if any of the bystanders were able to tune in long enough to even understand what we were doing. But the police did. And I felt that was a very very interesting activity. That was his idea!"³⁸⁴

Kann man diese Aktion als unsichtbares Theater bezeichnen? Außer Frage steht, dass die Aktion eine äußerst interessante Situation hergestellt hatte. Bill Talen war bei dieser geschilderten Aktion allerdings nicht anwesend, da die Polizistinnen ihn kennen. Er war nur der organisierende Motor dieser Aktion.

Am ersten Juli 2007 schreibt Ethan Wilensky-Landford in der New York Times von der Verhaftung von Bill Talen nach einer von seinen First Amendment-Aktionen:

"A satirist dressed as a preacher and protesting what he calls the Disneyfication of New York City was arrested for harassing police in Union Square on Friday before Critical Mass, a monthly bicycle rally, the police said. Bill Talen, who performs under the name Reverend Billy, said that he was arrested after trying to educate the police about the First Amendment by yelling it through a bullhorn. The authorities said that he was yelling at the officers, but would not say what."³⁸⁵

Bill Talen wurde festgenommen und mit dem Vorwurf belastet, dass er die Polizisten beschimpft hätte. Tatsächlich ließ sich Reverend Billy von seiner Rezitation (und Predigt) nicht unterbrechen, obwohl die Polizisten ihn dazu des Öfteren aufforderten.

Kurz darauf wurde Bill Talen wieder freigelassen. Norman Siegel, ein Bürgerrechtsanwalt, der Talen verteidigte, meinte laut der New York Times:

³⁸⁴ Interview JK

³⁸⁵ Wilensky-Landford, Ethan: A Pretend Preacher, a Real Arrest and a Debate About Free Speech.

"Reverend Billy has a First Amendment right to recite the First Amendment"³⁸⁶.
Welch Ironie.

4|2|3 Reverend Billy und die Theorie der Situationistischen Internationale

Die Theorie der Situationistischen Internationale (SI) wirkt, wie schon erwähnt, besonders auf die Technik der Culture Jammer ein. Der Kommunikationsguerilla Kalle Lasn bezeichnete die Situationisten als die ersten postmodernen Revolutionäre³⁸⁷. Die Situationisten gelten aufgrund ihrer *Détournements* als Vorreiter der subversiven Kunst. Nina Fuchs führt außerdem an, dass konstruierte Situationen als theoretisches Werkzeug der SI von den Happenings in die Praxis umgesetzt wurden.

"Vostells Begriffsprägung *Décollage* steht hierbei in enger Beziehung zur *situationistischen* Methode des *Détournements*. Im Grunde könnte man die Begriffe *Décollage* und *Détournement* in vielen Bereichen synonym verwenden, lässt sich *Décollage* doch als Auflösungs-, Fragmentierungs- und Neuordnungsprinzip beschreiben [...]. Die Zweckentfremdung von Örtlichkeiten ist ebenfalls ein sehr deutliches gemeinsames Merkmal von *Happening* und *situationistischer* Theorie."³⁸⁸

Eine Zweckentfremdung von öffentlichen Orten ist auch bei Reverend Billy fester Bestandteil seines künstlerischen Aktivismus. Geschäftslokale werden zu seiner Bühne, beziehungsweise zu einer Kirche, in der er Predigt. Die Happenings und hergestellten Situationen von den Culture Jammern, beziehungsweise von Reverend Billy haben eine veränderte Perspektive auf die Wirklichkeit als Ziel. Die Formulierung der Ziele von Happenings und den konstruierten Situationen in Nina Fuchs' Diplomarbeit lassen sich in einigen Aspekten durchaus auch auf Reverend Billy beziehen. Es ist schlüssig, wenn man Reverend Billy die Absicht zuschreibt, dass er (in der Tradition der Situationisten und der Happeningkünstlerinnen) sich den Missständen der Gesellschaft bewusst ist und diese Bewusstwerdung auch dem Publikum durch seine Predigten nahe legen will. Er ist ein selbstbewusster Akteur, mehr oder weniger authentisch, "der gegen jene Welt zu kämpfen versteht, die das

³⁸⁶ ebd.

³⁸⁷ vgl. Lasn, S. 108

³⁸⁸ Fuchs, S. 30f

konsumorientierte *Spektakel* mit seinen medial vermittelten, kollektiven Stereotypen und Scheinbildern okkupiert hat."³⁸⁹

Weitere Parallelen zwischen den Techniken der Situationisten und von Reverend Billy (und ohnehin auch von den Culture Jammern) liegen in der Kritik am Kapitalismus. Beide sehen den Kapitalismus als Zielscheibe ihrer Aktionen. Reverend Billy greift weniger direkt die Medien als Transportmitteln des kapitalistischen Spektakels an (wie es die Situationisten taten), sondern er versucht durch seine subversive Kunst das Bewusstsein gegenüber des Konsums und der Machenschaften der Konzerne anzuregen. Er stellt Situationen her, er versucht durch seine Aktionen in Geschäften das Alltagsleben des Publikums zu verändern und stellt das Einkaufen in einen entfremdenden Kontext.

Wie auch die Situationisten möchte er das Publikum zum Kampf gegen den Kapitalismus anregen. Der Kampf soll begonnen werden, indem er das Publikum dazu anhält, sich beim Einkaufen einzuschränken und vor allem umzudenken. Reverend Billy möchte dem Publikum dabei weniger etwas aufzwingen, als vielmehr das Mitmachen anregen und ein Bewusstsein herstellen.

In der Technik des *Détournements* lässt sich die wohl deutlichste Parallele aufzeigen und Reverend Billys Zugehörigkeit zu den Culture Jammern beweisen. Die Zweckentfremdung von konstruierten Bildern, wie es zum Beispiel von Adbusters betrieben wird, lässt sich nur dahingehend mit Reverend Billy vergleichen, in dem er die Figur des Predigers situationsbezogen repräsentiert und somit eine Brechung des Rollenbilds durchführt und sein eigenes Spektakel kreiert. Der künstliche Eingriff des *Détournement* in alltägliche Situationen (wie das Einkaufen) wird von Reverend Billy in Form des unsichtbaren Theater und Guerilla Theater vollzogen. Ein Beispiel dafür ist die Cell Phone Opera.

³⁸⁹ ebd., S. 32

| Zusammenfassung

Politisches Straßentheater in den Kontext des Aktivismus zu stellen, war keine leichte Aufgabe. Denn: Wo genau befindet sich die Grenze zwischen dem Gebiet des Aktivismus und dem des Theaters? Verschwimmen die Grenzen, wenn Aktivismus das Theater als Ausdrucksmittel einsetzt? Wo bleibt der künstlerische Anspruch?

Dass gegenwärtiges Straßentheater oder radikale Performance in der hier behandelten Form aktivistische Grundtendenzen vorweisen, ist die eine der Antworten, die aufgrund des Verständnisses von Aktivismus geben werden kann. Im Allgemeinen wurde viel von radikaler Straßenperformance als aktivistische Zeichensetzung gesprochen und das Potential des Theaters aufgezeigt. Das Potential der theatralen Darstellungen als Begründung des Zusammenspiels anzuführen, war ein besonderes Anliegen dieser Arbeit.

Die vorliegende Diplomarbeit versteht sich außerdem als ein Beitrag zu den Forschungen rund um die neue, globale Aktivismusbewegung, die sich für Gerechtigkeit einsetzt, den Kapitalismus (und den unhinterfragten Konsum) kritisiert und verschiedenste Ausdrucksformen aufnimmt, um ihre Ideologie zu verbreiten. Vor allem wurde hier auf die Formen - und im Besonderen die theatralen Darstellungen - innerhalb des gegenwärtigen Aktivismus, anhand des Beispiels Reverend Billy, eingegangen.

Denkt man über die Zukunft des politischen Straßentheaters (das fälschlich für tot erklärt wurde) nach, so kann man letztlich nur wiederholt auf das Potential des Theaters hinweisen, sowie die Bedeutung des Theater innerhalb des Aktivismus für verschiedene Künstlerinnen hervorheben. Das Straßentheater hat eine ähnliche Fähigkeit zur Metamorphose, wie der Aktivismus selbst. Beides ist auf den öffentlichen Raum angewiesen und verfolgt oftmals das gleiche Ziel. Wie gegenwärtig zu beobachten ist, breitet sich die Öffentlichkeit zunehmend auch auf das Internet aus, so dass die Frage aufkommt, ob sich die Revolution zukünftig durch Netzaktivismus über das Internet vollziehen wird? Da es aber außer Frage steht, dass die Straße und damit der öffentliche Raum – solange es ihn gibt – nicht an

Bedeutung verlieren wird, so bleibt in gleicher Weise auch die theatrale Ausdrucksform des Aktivismus erhalten.

Es muss hinzugefügt werden, dass es mir leider nicht möglich war, eine adäquate Publikumsforschung durchzuführen, das heißt, die Auswirkungen im öffentlichen Raum durch Befragungen und Analysen zu untersuchen. Dadurch blieben einige Fragen offen, die weitere Fragestellungen zulassen würden, wie zum Beispiel die tatsächliche Wirkungskraft von Reverend Billys Aktionen. Kann eine Predigt von Reverend Billy für Passantinnen und Käuferinnen wirklich überzeugend sein? Was verändert sich nachhaltig in ihrem Bewusstsein? Kann die Gruppe ihre utopischen Vorstellungen in die Realität umsetzen?

Daran soll Jonathan Dees Statement anschließen, der in diesem Zusammenhang meint:

"What is wrong with preaching to the converted? [...] As Talen, the wayward son of religious parents, asked the congregants to let their spirits rise communally into the night sky high above that leaky roof, as he led them in prayer to 'the god that is not a product,' your first thought, perhaps, might be that a psychiatrist would have a field day with this guy. But given the amount of time he spends putting himself in harm's way for the sake of his convictions, it's hard to begrudge him a little worship."³⁹⁰

Vier Jahre nach diesem Presseartikel in der New York Times ist Reverend Billy aktiver denn je. Im Augenblick kämpft er in New York City gegen die Revitalisierung von Coney Island und dem Union Square.

³⁹⁰ Dee, S. 25

| Anhang

| Übersicht zu Cultural Resistance von Stephen Duncombe

*Means of Cultural Resistance*³⁹¹

- *content*: the political message resides within the content of the culture
- *form*: the political message is expressed through the medium of transmission
- *interpretation*: the political message is determined by how the culture is received and interpreted
- *activity*: the action of producing culture, regardless of content or form or reception, is the political message

*Scales of cultural resistance*³⁹²

- | | | |
|---------------------------|---------------|----------------------------|
| • unconsciously political | appropriation | self-consciously political |
| • individual | subculture | society |
| • survival | rebellion | revolution |

³⁹¹ Duncombe, Stephen: The Cultural Resistance Reader. S. 8

³⁹² ebd.

| Spats

Virtually Hip (Talen, 2001)

ONE: [...] this caffeine buzz has convinced me that this is Paris cafe' society in the '20s.

TWO: Sit down. This is embarrassing.

THREE: This isn't Paris.

ONE: No, you're right. This is New York in the '50s and I am Jack Kerouac and all of you are members of the avantgarde. You don't need fame or money because you are so confident of your Duchamp-like indifference.

TWO: Please. [...]

ONE: I can tell by the graphics on the walls. This art has an off-hand quality like Jean Michel Basquiat and yet it seems to suggest some ritual that we all understand but don't state...

Quelle: Bill
Talen³⁹³

The Neoliberal and the Happy Fetus (Talen, 2000)

Auszug:

NL The music at Starbucks is just perfect.

HF I don't care about perfect – the music could be Barry Manilow.

NL Understated. A selection from early Miles, old Cuban music, world music...

HF I'm just happy to have Starbucks wrapped around me like a prophylactic. I don't have to deal with New York craziness.

NL It's a script for me, Starbucks. They've given me a soundtrack and a drug to make my heart race and now I'm the romantic lead in some kind of movie... some vague movie... don't you feel that? I'm just waiting to start the scene of a movie, sitting here. It's a nice wait. A nice moment, just before the moment where I stand up and enter the action.

HF But we don't have to start. I'm not starting any action in my life right now. I don't want to be born. IT'S LIKE I'M A HAPPY FETUS INSIDE MY MOMMA MERMAID!! I'M FLOATING IN MY PLACENTA!!

Quelle: Bill Talen³⁹⁴

³⁹³ Lane, S. 72

³⁹⁴ Kalb, Jonathan: The Gospel According to Billy. S. 166f

| What should I do if Reverend Billy is in my store?



April 24, 2000

"Reverend" Billy preaches anti-corporate sentiment in NYC Starbucks locations

The Village Voice recently published an article (April 19 - 25, 2000) titled "Rage Against The Caffeine" which highlighted Reverend Billy's efforts to wage a campaign against large corporations... particularly Starbucks. According to the article, Reverend Billy announced a summer campaign in which he'll preach in all Manhattan Starbucks. Over the past five months, "Reverend" Billy and some of his devotees have entered a few New York City Starbucks locations.

Reverend Billy sits quietly at a table with devotees and then begins to chat up the customers. He works the crowd with an affirming theme but gradually turns on Starbucks. Towards the end, he's shouting. Then the Reverend's devotees hand around anti-Starbucks leaflets. After that, he heads out the door. According to a store manager, he may stand on your tables.

What should I do if Reverend Billy is in my store?

1. Treat him as any other customer and do not respond to his or his devotees' antics.
2. Ask him politely to leave the store.
3. Call the police, if he does not leave.
4. Page your district manager and marketing [redacted]

Question & Answer

Who is Reverend Billy?

The creation of actor Bill Talen, Reverend Billy began preaching the anti-consumerist gospel in the Times Square Disney store three years ago. He wears a white dinner jacket over a black T-shirt and a priest's collar.

What does he say about Starbucks?

Reverend Billy says that our store's "earth-tone touchy-feeliness masks corporate ruthlessness." The leaflets that he hands out say that Starbucks is screwing the planet, the farmers, the Baristas and New York's neighborhoods.

What should I do if the media comes to my store?

Do not answer any questions. Nothing is off the record.
Refer all media inquiries to [redacted]

How do I respond to my customers if they ask how I feel about Reverend Billy's comments?

Starbucks has achieved success one cup at a time, one store at a time. We started as a small business in Seattle's Pike Place market more than 28 years ago. Since then, each one of our stores has become a unique part of its neighborhood. Our stores are about people. The customers and partners (employees) at each location give the store its own personality and atmosphere.

If you have any questions, please contact [redacted] NYC marketing specialist at [redacted]

Quelle: Talen, Bill: What should I do if Reverend Billy is in my store? S.iix

| Literaturverzeichnis

- Chernus**, Ira: American nonviolence. New York, NY: Orbis, 2004
- Cohen-Cruz**, Jan [Ed.]: Radical Street Performance. An International Anthology. London and New York: Routledge, 1998
- Cohen-Cruz**, Jan: Redefining the private. From personal storytelling to political act. In: Cohen-Cruz, Jan [Hrsg.]; Schutzman, Mady [Hrsg.]: A Boal Companion. Dialogues on theatre and cultural politics. S. 103-113. New York: Routledge, 2006
- Cohen-Cruz**, Jan [Hrsg.]; **Schutzman**, Mady [Hrsg.]: A Boal Companion. Dialogues on theatre and cultural politics. New York: Routledge, 2006
- Critical Art Ensemble**, The: Normadic Power and Cultural Resistance. In: The Electronic Disturbance.
- Bachtin**, Michail M.: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987
- Boeser**, Knut [Hrsg.]; **Vatková**, Renata [Hrsg.]: Erwin Piscator. Eine Arbeitsbiographie in zwei Bänden. Berlin: Edition Hentrich, 1986
- Bogad**, L. M.: Tactical carnival. Social movements, demonstrations, and dialogical performance. In: Cohen-Cruz, Jan [Hrsg.]; Schutzman, Mady [Hrsg.]: A Boal Companion. Dialogues on theatre and cultural politics. S. 46-58. New York: Routledge, 2006
- Davis**, Ron: Guerrilla Theatre. The Drama Review: TDR, Vol. 10, No. 4 (1966), S. 130-136
- Dee**, Jonathan: Reverend Billy's Unholy War. In: The New York Times Magazine. Section 6. 22.08.2004. S. 22-25.
- Duncombe**, Stephen [Hrsg.]: The Cultural Resistance Reader. New York, NY: Verso, 2002
- Duncombe**, Stephen: Dream. Re-Imagining Progressive Politics in an Age of Fantasy. New York: The New Press, 2007.
- Felshin**, Nina [Hrsg.]: But is it art? The Spirit of Art as Activism. Seattle: Bay Press, 1996
- Foucault**, Michel: Sexualität und Wahrheit 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005

- Fuchs**, Nina: Subversive Kunst in der Ära der Digitalisierung. Die Nutzung der erweiterten Möglichkeiten des Mediums Internet am Beispiel "etoy". Wien: Dipl.-Arb., 2007
- Gau**, Sönke [Hrsg.]: Künstlerhaus Wien: Site-seeing: Disneyfizierung der Städte? Berlin: b-Books, 2003
- Gau**, Sönke; **Schlieben**, Katharina: Site-Seeing: Disneyfizierung der Städte? In: Gau, Sönke [Hrsg.]: Künstlerhaus Wien: Site-seeing: Disneyfizierung der Städte? S. 10-14. Berlin: b-Books, 2003
- Gordon**, Mel [Hrsg.]: Dada Performance. New York, NY: PAJ Publ., 1987
- Handke**, Peter: Prosa Gedichte Theaterstücke Hörspiel Aufsätze. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969
- Holloway**, John: Die Welt verändern, ohne die Macht zu übernehmen. Münster: Westfälisches Dampfboot, 2002
- Hüfner**, Erika: Straßentheater. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970
- Jellasitz**, Robert: Globalisierung von unten? Eine soziologische Kritik der "Globalbetrachtung" der Globalisierungskritik - Plädoyer für eine historisch-soziologische Perspektive. Wien: Dipl.-Arb., 2006
- Kalb**, Jonathan: The Gospel According to Billy. In: The Yale Drama Review. Theater 31(3) 2001. S. 161-167
- Kalb**, Jonathan: Testifyin' Against The Mouse. In: New York PRESS ARTS & LISTINGS. 9.-15.06.1999. S. 56
- Kastner**, Jens: Transnationale Guerilla. Aktivismus, Kunst und die kommende Gemeinschaft. Münster: Unrast, 2007
- Kershaw**, Baz: The Politics of Performance. Radical Theatre as Cultural Intervention. London: Routledge, 1992
- Kershaw**, Baz: The Radical in Performance. Between Brecht and Baudrillard. London and New York: Routledge, 1999
- Kingsnorth**, Paul: Global Attack! Der neue Widerstand gegen die Diktatur der Konzerne. Bergisch Gladbach: Lübbe, 2003
- Kirby**, Michael: On political Theatre. In: The Drama Review, Vol. 19, No. 2 (1975): 129-135
- Kohtes**, Martin M.: Guerilla Theater. Theorie und Praxis des politischen Straßentheaters in den USA (1965-1970). Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1990

- Kotte**, Andreas: Theaterwissenschaft. Eine Einführung. Köln: Böhlau Verlag, 2005
- Lane**, Jill: Reverend Billy. Preaching, Protest and Postindustrial Flânerie. In: The Drama Review, Vol. 46, No. 1 (2002): 60-84.
- Lasn**, Kalle: Culture Jamming. Die Rückeroberung der Zeichen. Freiburg: Orange Press, 2005
- Leigh Foster**, Susan: Choreographies of Protest. In: Theatre Journal, No. 55/2003: S. 395-412
- Marcuse**, Herbert: Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft. Neuwied: Luchterhand, 1967
- Müller**, Regino: Posse! Theatrum Mundi und performative Handlungsmacht. Wien: Diss., 2005
- Münz**, Rudolf: Das "andere" Theater. Studien über ein deutschsprachiges teatro dell'arte der Lessingzeit. Berlin: Henschelverlag, 1979
- Peck**, Janice: The Gods of Televangelism. The Crisis of Meaning and the Appeal of Religious Television. Cresskill, New Jersey: Hampton Press, 1993
- Raunig**, Gerald: Kunst und Revolution. Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert. Wien: Turia + Kant, 2005
- Reed**, T.V.: The Art of Protest. Culture and Activism from the Civil Rights Movement to the Streets of Seattle. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005
- Rofes**, Eric: Creating a new literature for a new era of community organizing. In: Shepard, Benjamin; Hayduk, Ronald [Hrsg.]: From ACT UP to the WTO. Urban Protest and Community Building in the Era of Globalization: S. x-xii. New York: Verso, 2002
- Rofes**, Eric: Urban Protest and community building in the era of globalization. In: Shepard, Benjamin; Hayduk, Ronald [Hrsg.]: From ACT UP to the WTO. Urban Protest and Community Building in the Era of Globalization: S. 1-10. New York: Verso, 2002
- Roost**, Frank: Die Ausgrenzung benachteiligter Bevölkerungsgruppen in Disneys Projekten Times Square und Celebration. In: Gau, Sonke [Hrsg.]: Künstlerhaus Wien: Site-seeing: Disneyfizierung der Städte? S. 18-25. Berlin: b-Books, 2003
- Roszak**, Theodore: Gegenkultur. Gedanken über die technokratische Gesellschaft und die Opposition der Jugend. Düsseldorf: Econ, 1971

- Roszak**, Theodore: *The Making of a Counter-Culture. Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition.* Garden City, NY: Anchor Books Ed., 1969
- Schechner**, Richard: *Guerrilla Theatre.* May 1970. In: *The Drama Review: TDR*, Vol. 14, No. 3 (1970), S. 163-168
- Schechner**, Richard: *Performance Studies. An Introduction.* London: Routledge, 2006
- Schlossman**, David: *Actors and Activists. Politics, Performance, and Exchange Among Social Worlds.* New York: Routledge, 2002
- Schutzman**, Mady [Hrsg.]: *Joker runs wild.* In: Cohen-Cruz, Jan [Hrsg.]; Schutzman, Mady [Hrsg.]: *A Boal Companion. Dialogues on theatre and cultural politics.* S. 133-145. New York: Routledge, 2006
- Shepard**, Benjamin: *Culture Jamming a SexPanic!* In: Shepard, Benjamin; Hayduk, Ronald [Hrsg.]: *From ACT UP to the WTO. Urban Protest and Community Building in the Era of Globalization:* S. 201-213. New York: Verso, 2002
- Solomon**, Alisa: *Never Can Say Good Buy.* In: *Village Voice.* 21.03.2000. S. 82.
- Solomon**, Alisa: *Rage Against The Caffeine.* In: *Village Voice.* 25.04.2000. S. 52
- Stenitzer**, Nikolaus: *Lausens Happening. Über notwendige Spannungen zwischen situationistischer Theorie und performativer Praxis.* Wien: Dipl.-Arb., 2006
- Talen**, Bill: *Wednesday, July 12: invasions of three NYC Starbucks.* In: Shepard, Benjamin; Hayduk, Ronald [Hrsg.]: *From ACT UP to the WTO. Urban Protest and Community Building in the Era of Globalization:* S. 316-319. New York: Verso, 2002
- Talen**, Bill: *What should I do if Reverend Billy is in my store?* New York: The New Press, 2003.
- Talen**, William: *What Would Jesus Buy? Fabulous Prayers in the Face of the Shopocalypse.* New York: PublicAffairs, 2006
- Wilensky-Landford**, Ethan: *A Pretend Preacher, a Real Arrest and a Debate About Free Speech.* In: *The New York Times*, 01. Juli 2007
- Williams**, Raymond: *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society.* London: Fontana Press, 1988
- Wood**, Lesley J.; **Moore**, Kelly: *Target practice. Community activism in a global era.* In: Shepard, Benjamin; Hayduk, Ronald [Hrsg.]: *From ACT UP to the WTO. Urban*

Protest and Community Building in the Era of Globalization: S. 21-34. New York: Verso, 2002

| Interviews

Mit Savitri **Durkee (SD)**, am 26. Oktober 2007 in New York City

Mit Jonathan **Kalb (JK)**, am 24. Oktober 2007 in Brooklyn

(Liegen bei der Autorin)

| Videoquellen

The Gods of Times Square. Regie: **Sandler**, Richard. USA, 1999

Scheitern als Chance. Das kleine Fernsehspiel. Regie: **Grasseck**, Alexander; **Corinth**, Stefan. D, 1999

What Would Jesus Buy? The movie Santa doesn't want you to see! Regie: **VanAlkemade**, Rob. USA, 2007

Reverend Billy and the Church of Stop Shopping. Regie: **Post**, Dietmar. D, 2002

This Is What Democracy Looks Like. Regie: **Friedberg**, Jill; **Rowley**, Rick. USA, 1999

| Internetquellen

Critical Art Ensemble, The: Normadic Power and Cultural Resistance. In: The Electronic Disturbance. <http://www.critical-art.net/books/ted/index.html>. Zugriff am 17. Jänner 2008

Del Signore, John: Reverend Billy, Performance Activist. October 16, 2007.

http://gothamist.com/2007/10/16/reverend_billy_1.php. Zugriff am 7. April 2008

Salyer, David: The Panic Over *Sex Panic!* August 2008.

<http://www.thebody.com/content/art32486.html>. Zugriff am 14. Juli 2008

Shepard, Benjamin and **Hayduk**, Ronald [Hrsg.]: From ACT UP to the WTO. Urban Protest and Community Building in the Era of Globalization: New York: Verso, 2002

[http://books.google.at/books?id=yQ29DOu77WQC&printsec=frontcover&dq=fro
m+act+up&ei=6IzeR-
mAGoTCyQS8qZWFBQ&sig=gAvs4KHDS4orKGVxzpzYpjhcWtk#PPP1,M1](http://books.google.at/books?id=yQ29DOu77WQC&printsec=frontcover&dq=fro
m+act+up&ei=6IzeR-
mAGoTCyQS8qZWFBQ&sig=gAvs4KHDS4orKGVxzpzYpjhcWtk#PPP1,M1).

Zugriff am 7. April 2008

Weitere genannte Internetquellen:

<http://www.actupny.org/>. Zugriff am 6. August 2008

<http://www.adbusters.org/home/>. Zugriff am 14. Juli 2008

<http://www.billboardliberation.com/>. Zugriff am 14. Juli 2008

<http://www.critical-art.net/books/index.html> Zugriff am 14. Juli 2008

<http://www.critical-art.net/home.html>. Zugriff am 6. August 2008

<http://www.cultureproject.org/>. Zugriff am 14. Juli 2008

<http://www.flickr.com/photos/dogseat/378834866/> Zugriff am 6. August 2008

<http://forestethics.org/>. Zugriff am 14. Juli 2008

<http://www.lightyearsip.net/>. Zugriff am 14. Juli 2008

<http://www.notbored.org/index.html>. Zugriff am 14. Juli 2008

<http://www.revilly.com/>. Zugriff am 14. Juli 2007

http://www.revilly.com/about_us/. Zugriff am 04. Oktober 2007

| Lebenslauf

Name: Camilla Sophia Henrich

Adresse: Sobieskigasse 4a/16, 1090 Wien

Geburtsort und -datum: Wien, 04. Oktober 1983

e-mail: camilla.henrich@gmail.com

Schulbildung:

1990 – 1994	Volksschule, Halirschgasse, 1170 Wien
1994 – 2002	Bundesrealgymnasium, Rahlgasse, 1060 Wien Abgeschlossen mit Matura
seit Wintersemester 2002	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Uni Wien
seit Sommersemester 2005	zusätzlich Studium der Philosophie an der Uni Wien

Studienverlauf:

- Erster Studienabschnitt (WS02 bis WS04) in Mindeststudienzeit absolviert.
Schwerpunkte: Film (Autorenfilm/Dokumentarfilm bei Prof. Schulte, Mag. Robnik), Theater der Klassik und Romantik (Prof. Meister), Bühnenkostüm (Mag. Pollack), Straßenkunst (Mag. Schrage), Performance und Dokumentartheater (Prof. Marschall).
- 20. März 2007 Anmeldung zur Diplomarbeit bei Prof. Marschall.
- Juni 2007: Bewerbung zu Stipendium für kurzfristige wissenschaftliche Arbeiten im Ausland (KWA)
- September bis November 2007 Forschungsaufenthalt in New York City (siehe Erfahrungsbericht im KWA Büro)
- Seit Jänner 2008 intensives Diplomarbeitschreiben
- September 2008: Abgabe der Diplomarbeit